

التجريب في الرواية العربية المعاصرة

دراسة تحليلية لنصوص
روائية حديثة



للنشر والتوزيع

2014

الدكتور عبد العزيز ضويو

المغرب

التجريب

في الرواية العربية المعاصرة

دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة

الدكتور

عبد العزيز ضويو

المغرب

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد - الأردن

2014

الكتاب

التجريب في الرواية العربية المعاصرة: دراسة تحليلية لنصوص

روائية حديثة

تأليف

عبد العزيز ضويو

الطبعة

الأولى، 2014

عدد الصفحات: 294

القياس: 17*24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2013/7/2652)

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-70-774-3

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد - شارع الجامعة

تلفون: (00962 - 27272272)

خلوي: 0785459343

فاكس: 00962 - 27269909

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن - العبدلي - تلفون: 079 / 5264363

مكتب بيروت

روضة الغدير - بناية بزي - هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
1	تقديم
	الفصل الأول
3	مقدمات في المنهج والنظرية
3	I - تأطير الفرضية
3	1 - صياغة الموضوع
6	2- المرجعية النظرية
9	3- توجيه البحث
10	II - مقدمات نظرية
10	1- قضايا السرد
10	1-1- عن الصبغة الخطابية
12	1-2- عن المنظور السردى
20	II- لعبة الزمن الحكائى
27	III- العلاقات النصية الداخلية
27	III - 1- حول النص
31	III- 2- تقنية الانشطار المراءوى
40	III- 3- العبورات النصية
43	خلاصة
	الفصل الثانى
45	اشتغال المحكى في المسافات
45	I- الاختيارات السردية العامة
45	1- منطق توليد المادة السردية
45	1-1- عن ترهين السارد الأول

الصفحة	الموضوع
47	1-2- خصوصيات النسيج الحكائي
47	1-2-1- بنية التجاور والتداخل
55	1-2-2- استراتيجة التبشير الداخلي
62	1-2-3- مظاهر تنوع البنيات السردية
66	1-3- أشكال تظهر الصيغ الخطابية
66	1-3-1- صيغ الرؤى التهيئية والحلمية
75	1-3-2- صيغ الحوار الداخلي
82	1-3-3- مظهرات صيغ الحوار
87	3- عن اللغة السردية
90	II- الرهانات الزمنية الحكائية
90	1- تأطير البنية الزمنية الكبرى
93	2- اشتغال الزمن الحكائي الداخلي
93	2-1- صيغ الترتيب الزمني
102	2-2- الحركات الزمنية
109	III- التعالقات النصية الداخلية
109	1- نظرات الانشطار المرآوي
109	1-1- الانعكاس الكلي
114	1-2- الانعكاس الجزائي
117	2- العبورات النصية
117	2-1- العمليات التناظرية الصغرى
124	2-2- العمليات التناظرية الكبرى
127	خلاصة
	الفصل الثالث
129	اشتغال المحكي في ترايبها زعفران
129	I- الاختبارات السردية العامة

الصفحة	الموضوع
129	1- تقديم
130	2- عن ترمين السارد الأول
133	3- منطق تشكيل المادة الحكائية
143	4- تنوع البنى الخطابية
143	4-1- صيغ الوصف
150	4-2- الصيغ الخطابية الإيهامية
155	4-3- مظهرات صيغ الحوار الداخلي
159	5- خصوصيات اللغة السردية
164	II- اشتغال الزمن الحكائي
164	- التجزئ السردى : قضايا زمنية
169	2- مظهرات الزمن الحكائي الداخلي
169	2-1- الترتيب الزمني للمادة الحكائي
174	2-2- عن الإيقاعات الزمنية الداخلية
178	2-3- صيغ التواتر الزمني
182	III- العلاقات النصية الداخلية
183	1- صيغ الانشطار المأوى
183	1-1- صيغة الانعكاس التخيلي
189	1-2- صيغة انعكاس التلفظ
192	2- العبورات النصية
192	2-1- العمليات التناظرية الصغرى (المتماثلات)
192	2-1-1- التناظر التكراري
195	2-1-2- الترادف التقريبي
196	2-2- العمليات التناظرية الكبرى (المتغايرات)
198	خلاصة

الصفحة	الموضوع
	الفصل الرابع
199	اشتغال المحكي في مجمع الأسرار
199	I - الاختيارات السردية العامة
199	1- أشكال تخطيط البنيات السردية
199	1-1- التعاقدات السردية
206	1-2- صيغ توليد المادة الحكائية
207	1-2-1- عن مسار تجرير النص السردى
208	1-2-2- عن منطق تشكيل البنيات الحكائية الصغرى
219	2- اشتغال اللغة، الخصوصيات السردية
227	II - اشتغال الزمن الحكائي
227	1- تشكل البنيات الزمنية الكبرى
234	2- حركية البنيات الزمنية الداخلية
244	III - التعالقات النصية الداخلية
244	1- صيغ الانشطار
244	1-1- الانشطارات التخيلية
262	2- انعكاسات الميتا-نص (الشفرة)
268	خلاصة
	الفصل الخامس
269	تركيب عام اشتغال المحكي في الرواية العربية الحديثة
269	1- على مسار التقاطع والتباين
278	2- استخرجات عامة (على سبيل الختام)
283	لائحة ترجمة المصطلحات الموظفة
285	لائحة المصادر والمراجع

تقديم

ما زال البحث في قضايا الكتابة الروائية العربية، في حاجة إلى تراكم نقدي يواكب بعمق انحرافها، منذ ثلاثة عقود، في تجربة صياغة روائية جديدة لعالمها التخيلية. وتسعى هذه الدراسة، دون ادعاء تقديم إجابات كافية، إلى المساهمة في توسيع البحث في هذا المجال من خلال دراستها لاشتغال الحكيم في نماذج روائية حديثة. لذلك، فهي تحاول بلورة فرضيتها ضمن مقاربة تحليلية لمستويات نصية مختلفة، تتلمس فيها احتضانها لتمثلات التجديد والتجريب.

والحال أنه بقدرما يفرز التراكم الروائي العربي الجديد أشكالاً روائية تحديثة، بقدرما تتعقد عملية اختيار نماذج سردية تمثله. على أننا، إذ ثبت كون أغلبية النصوص الروائية، التي صدرت عن وعي إبداعي جديد تظل ملائمة لمشروع المقاربة الحالية، لا نرى أن دواعي اختيار النماذج المدروسة يعود إلى نزوع معياري تفضيلي، بل إننا أمام ضرورة الاختيار نقترح ثلاثة نماذج روائية تنتمي لفترة زمنية، نفترض أن الكتابة الروائية العربية عمقت خلالها نزوعها إلى التجريب. وقد حصرنّا المتن في ثلاث روايات، نظراً لحداثتها وتنوع قضاياها، وارتباطها بمؤلفين راكموا تجارب روائية تميز في طرق كتابتها؛ وهو ما يساعد على توسيع دائرة القضايا التي تطرحها الحكيمات الحديثة. ويتعلق الأمر برواية المسافات لإبراهيم عبد المجيد (1983)، ورواية ترابها زعفران لإدوار الخراط (1985)، ورواية جمع الأسرار لإلياس خوري (1994).

وتتوزع هذه الدراسة خمسة فصول، يقدم فصلها الأول تأطيراً عاماً للفرضية، ولسبل بلورتها نظرياً ومنهجياً، حيث ننطلق من كون الرواية العربية الحديثة قد انقلبت على الشكل السردى التقليدي، فانشغلت بتقنيات الكتابة كاستراتيجيات سردية لتكثيف دلالات المضامين. ثم عرضنا جهازاً مفاهيمياً بصفته، في آن واحد، تحديداً للمرجعية النظرية ولأدوات التحليل. وقد استندنا في ذلك، على سرديات الخطاب المفتوحة على نظريات التلفظ والنص، لما توفره من إمكانات مهمة لمقاربة مستويات نصية متعددة. على أننا ارتأينا أن يكون مقتضياً في عرض الآليات المفاهيمية التي اعتمد عليها التحليل، على اعتبار أن دراسات عديدة سبقته في تفصيل هذه الآليات ابستمولوجياً ونظرياً، وإن كنا نرى أن محور العلاقات النصية الداخلية، يقدم أدوات مفاهيمية يندر توظيفها في الدراسات حتى الآن. أما الفصول الثلاثة الموالية، فقد خصصت، تبعاً، لمقاربة محكي

كل رواية، حسب التسلسل الزمني لنشرها، وحاولنا تقسيم كل فصل إلى ثلاثة محاور، هي محور الاختيارات السردية، ومحور الزمن الحكائي، ومحور التعالقات النصية الداخلية. بيد أن بلورة النقط التحليلية التفصيلية تخضع للقضايا السردية التي يطرحها كل محور.

أما الفصل الخامس، فيحتضن تركيباً عاماً يحاول، بناءً على ما أفرزه التحليل من نتائج، كشف الملامح العامة لاشتغال المحكي في الرواية العربية الحديثة. ويتفرع إلى محورين: يقدم الأول أهم الخصائص التي تتقاطع عندها أو تتباين فيها الحكيات الثلاثة قيد المقاربة؛ ويحاول الثاني بلورة مجموعة من الملاحظات حول اشتغال الرواية العربية بشكل عام.

الفصل الأول

مقدمات في المنهج والنظرية

I- تأطير الفرضية

1- صياغة الموضوع:

غدا مبحث الكتابة الأدبية منذ أواسط القرن العشرين، سؤالاً نقدياً ملحا يطرح إشكالات عديدة على تنظيم وفهم العمل الأدبي؛ فاستحالت الممارسة النقدية مسألة لطرق كتابة العمل الأدبي، ولتشكلات صيغه التعبيرية. ولعل ظهور مفهوم 'درجة الصفر' في الكتابة (بارط (1954) [R.Barthes]، كان إيذاناً بهذا التحول العميق. وبداية جدية، بتعبير غيون (1970) [F.Guyon] لتوسيع اسم الكتابة وتجيده في الممارسة النظرية⁽¹⁾.

ولإذ ندفع المقاربة الحالية إلى الاستجابة لهذا التحول النقدي، نتصور أن الرواية العربية دخلت، منذ أربعة عقود، في تجربة البحث عن أشكال سردية جديدة، تفاعلاً مع التحولات السياسية والاجتماعية داخل الواقع العربي؛ وهي تجربة ترتبط بنشوء وعي إبداعي جديد، أصبح اهتمامه بالشكل عصب تصوره للكتابة السردية. ومن ثم، نفترض أن الشكل الروائي العربي ينبثق، بعبارة ريكاردو (1967) من تحول من كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة⁽²⁾.

والحال أننا نطرح هذه الفرضية في تساوق مع بعض الاستخراجات النظرية حول الرواية العربية؛ حيث إن أغلبية الدارسين العرب يلاحظون انخراط الشكل الروائي العربي، بأشكال وتقنيات جديدة، في تقويض الشكل الروائي الواقعي التقليدي؛ فطرحوا قضايا عديدة ترتبط بالرهانات التحديثية، وسبل مقاربتها. هكذا.. على سبيل المثال، يتساءل أحمد اليابوري (1988) كيف يتأتى لنا، كذلك في ضوء نفس النقد [النقد العربي القديم] أن نتناول بالتحليل روايات عربية معاصرة متأثرة بتقنيات الرواية العالمية من تداخل مستويات التعبير وتنوع منظورات السرد، وتعدد

(1) F.V.R GUYON(1970), Critique du Roman, p.12 . - 2 J .Ricardou(1967), Problemes du nouveau Roman, p.111

(2) أحمد اليابوري (1988)، 'النقد الأدبي المعاصر'، الوحدة، 1988، ص.8.

الأصوات واللغات⁽¹⁾. بينما حاول محمد برادة (1996) وضع نموذج للرواية العربية في حوارها مع السؤال النقدي، فاختار صيغة: الكينونة والبحث عن أشكال جديدة، ليحيل على التحول الذي لحق بمسار الرواية العربية بعد هزيمة 1967، وتراجع قوى التقدم واستفحال القمع والحكم الفردي⁽²⁾. ثم يثبت أنه لا يهم كثيرا أن يغلب على هذه الدورة الجديدة من مسيرة الرواية العربية طابع التجريب أو الانقياد - أحيانا - لتأثيرات شكلانية وطلائعية أفرزتها تجارب روائية في أنحاء أخرى من العالم، لأن الحصيلة، بالرغم من كل شيء، تبدو على جانب من الأهمية: فالأسماء كثيرة، نسبيا، وموزعة على معظم البلدان العربية، ونقط الالتقاء حول مفهوم التجديد الروائي متقاربة رغم الشروط المحلية والنمو الروائي المتفاوت من بلد عربي إلى آخر⁽³⁾.

ولا يخفى أن إدوار الخراط (1993) قد صاغ، في خضم تأمله حول التجريب السردى، مفهوم الحساسية الجديدة، في مقابل الحداثة وما بعد الحداثة في الغرب⁽⁴⁾؛ وهي صياغة أتاحت له متابعة مسار الانقلاب على التقليد (الحساسية القديمة) داخل السياق الأدبي العربي، حيث يجد، خلافا لمؤرخي بداية التجديد مجرب 1967، أن أصول الحساسية الجديدة، التي أصبحت اليوم هي إلهام الكتابة الإبداعية الحقيقي في مصر، تعود إلى أواخر الثلاثينيات وإلى الأربعينيات⁽⁵⁾. وبذلك، فالتحديث عند الخراط، ظل على هامش الممارسة الروائية السائدة، إلى أن فسح له مجال الانتشار، حيث وضع مفهوم الواقع نفسه موضع السؤال⁽⁶⁾.

(1) محمد برادة (1996)، أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص 22

(2) نفسه، ص. 23-24.

(3) إذا تلمسنا - بأحد التفسيرات الممكنة - سببا لمثل هذه الحساسية الجديدة في الغرب وأعني بها ما يسمى بالحداثة، وما بعد الحداثة، في تحول الفن إلى سلعة، وفي سياق نمو وصعود البرجوازية التجارية ثم الصناعية، وتوسعها، وسيطرتها، ثم كسره نطق السلع، وخروجه إلى وحشة الاغتراب والهامشية (...) فهل نجد ما يجري هذا المجرى من التفسير عندنا؟ إدوار الخراط (1993)، الحساسية الجديدة، ص. 12.

(4) نفسه، ص. 13.

(5) نفسه، ص. 10.

(6) يرصد الخراط (1993) هذه التجارب في "مجالات مثل التطور، التي انطلقت بالعربية، لأول مرة، تيارات الحداثة، في أواخر الثلاثينات، وألبشير، والفصول القديمة، والمجلة الجديدة برئاسة تقرير رمسيس يونان، وفي أعمال مجددین غامروا إلى ساحة المجهول في قفهم، من أمثال بشر فارس، وبدر الديب، فتحي غام القديم، وعباس أحمد، ولويس عوض.... نفسه، ص. 13.

والحال أن جدة هذا التصور، رغم ارتكازه على السياق السردى القطري، تكمن في كونه يشير الانتباه إلى أن التحديث ليس وليد الفترة المعاصرة، بل إنه واعد، منذ زمن بعيد، بتجاوره مع المعايير والتقاليد الراسخة؛ مما يجعله يتمثل في تجارب سردية تتصارع بشكل مباشر مع الأشكال السائدة حينئذ⁽¹⁾. وإذا كنا نتفق مع هذا التصور، من حيث المبدأ، فإننا نختلف معه، بافتراضنا - نظرا لانفتاح الرواية على التجريب باستمرار - أن التحديث ليس، فقط، حركة منعزلة موازية للتقليد، بل هو محاث لأشكاله المعهودة⁽²⁾، لكونه يدفعها إلى تطوير تقنياتها. لكننا، في المقابل، نتصور أن هذا التحديث لم ينزع إلى تفجير النمط السردى الواقعي التقليدي، بقدر ما قام بترسيخ دعائمه. ومن ثم، نفترض أن التحديث الذي سيكون موضوع المقاربة، يرتبط بنصوص روائية، انقلبت، خلافا للسابقة، على الكتابة التقليدية، دون أن نجزم بكونه قطع كل علاقته ببعض عناصر التحديث³ ضمن النمط السردى التقليدي.

بناء على ذلك، تستمد الرواية العربية حداثتها الفعلية من نزوعها، في الفترة المعاصرة، إلى التجريب، تحت وعي نظري بضرورة تحت شكل روائي عربي جديد. والأمر أن تعدد قضايا هذا الشكل الروائي، سواء على مستوى مضمونه أو شكله، يقتضي مقاربات متعددة لرصد مستويات حدائه. ولعل اختيار المقاربة الحالية لمستوى الحكى، يعود إلى كونه مجالا لتكثيف تمثيلات التجديد، وإبراز إجراءاته في الإحالة على الواقع المستعاد؛ وهو اختيار سنحاول صياغة مرجعيته النظرية، حسب نوعية الفرضية المطروحة.

(1) يتجلى هذا التنوع والتحول في الإنتاج الروائي من خلال الإشارة إلى الأعمال الأولى لكل من نجيب محفوظ، وحنا مينة، وذو النون أبيوب، وجبرا إياهم جبرا، وعبد السلام العجيلي، وتوفيق يوسف عواد وسهيل إدريس، وغائب طعمة فرمان، ولىلى البعلبكي، وغسان كنفاني، وعبد الرحمن الشرقاوي، ومطاع صفدي، ويوسف إدريس. ومن بين هؤلاء الروائيين يتميز في هذه المرحلة وفي هذا الاتجاه، نجيب محفوظ بسبب غزارة إنتاجه وملاحقته للتطورات الاجتماعية وتطويره الكتابة الواقعية. استطاع نجيب محفوظ - في غياب اتجاه روائي يصدر عن تصور نظري وخطاب نقدي مدعم - أن يسطع بدور المدرسة الروائية من حيث ترسيخ أقدام الرواية وتحقيق انتشارها.

محمد بزادة (1996)، المرجع السابق، ص: 21-22.

(2) "إن أكثر التذبذبات المذهلة ترتبط بالحكي، مادام يستعمل من طرف جنيت، [G. Genette]، وبريمون [Bremont] على نحو متعارض تقريبا: فالحكي عند الأول هو القصة عند الآخر."

G- Dennis Farcy (1986), « De l'obstination narratologique », poétique, 68, p.493

2- المرجعية النظرية:

لا شك أن المحكي سيحكم، بصفته محور المقاربة، تأسيس الجهاز المفاهيمي بشكل عام؛ على أن مفهومه يطرح إشكالات نظرية عديدة، لاختلاف التصورات على تحديده إلى درجة التعارض أحيانا⁽¹⁾. ودون أن نستهدف إعادة ما تناولته دراسات أكاديمية من قبل⁽²⁾، نطرح بعض تحديدات المحكي بناء على مقصديات المقاربة.

يرى تودوروف (1966) [T.Todorov] استنادا إلى تقسيمات الشكلايين الروس وإميل بنفنست (1966) [E.Benveniste]، أن العمل الأدبي مظهران: قصة (Histoire) وخطاب (Discours): فهو قصة بالمعنى الذي يحاول فيه إثارة واقع ما، وأحداث وقعت، وشخصيات تبرز بشخصيات الواقع، بينما هو خطاب بالنظر إلى الكيفية التي ينقل بها السارد الأحداث⁽³⁾. لذلك فالمحكي، بالنسبة إليه، يمكن أن يكون كالقصة حينما ننظر إليها كعرض تداولي لما وقع، أي أنها تعاقب لا يوجد على مستوى الأحداث في ذاتها، بل يوجد كذلك، في طريقة تقديمها من طرف السارد؛ كما يمكن أن يكون كالخطاب، بالمعنى الذي تتم به دراسته على مستوى زمنيته وأنماطه، أي الوقوف عند العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، من جهة، وعند صيغ وطرق تقديم المادة الحكائية، من جهة أخرى⁽⁴⁾.

أما جونيت (1972) [G.Genette]، فقد انتبه إلى هذا الخلط بين مفاهيم المحكي، حيث يثبت أننا نستعمل الكلمة الفرنسية: المحكي (Recit) دون أن نهتم بالتباسها، وأحيانا دون أن نراه. وبعض صعوبات السرديات (Narratologie)، ترتبط بهذا الخلط⁽⁵⁾.

(1) نقصد تحديدا، تلك الدراسات التي تناولت، بعمق، المرجعيات الابدستمولوجية والنظرية لسرديات الخطاب أو النص، وسنستفيد منها كثيرا في تقريب المفاهيم الأجنبية وترجمتها، ونخص بالذكر: سعيد يقطين (1989) وعبد الله مدغري علوي (1989) والمصطفى شادلي (1985).

(2) T.Todorov (1966), « Les categories du recit litteraire », communications, 8, p.71
نفسه، ص. 133.

(4) G.Genette(1972),« Discours Du recit », in Figures III, p.71.

(5) نفسه، ص. 71-72.

ولتجاوز هذا الخلط، يميز جونيت (1972) ثلاثة مفاهيم مختلفة تندرج تحت مادة محكي⁽¹⁾:

1. يعني المحكي الملفوظ السردي، الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع به ربط حدث بحدث، وهو اليوم، الأكثر استعمالاً.
2. يعني المحكي وهو المعنى الأقل انتشاراً، تتابع الأحداث الواقعية أو المتخيلة التي تؤسس موضوع الخطاب، ومختلف علائق التسلسل: التعارض، التكرار، إلخ؛ ويعني تحليله، إذن، دراسة مجموع الأفعال والوضعيات منظورة في ذاتها (المغامرات التي عاشها أو ليس منذ سقوط طروادة إلى وصوله إلى كالييسو).
3. يعني المحكي، أيضاً، حدثاً. ويبدو أنه أقدم معنى، لكنه، مع ذلك، ليس ذلك الذي لمحكي، لكن ذلك الذي يرتبط بشخص يروي شيئاً: إنه فعل السرد ذاته، مأخوذ في ذاته.

والحال أن جونيت اختار المعنى الأول (خطاب المحكي) موضوعاً رئيسياً لدراسته، لكن ذلك اقتضى منه تمييز العلاقة بين الخطاب والأحداث التي يسردها من جهة، والعلاقة بين نفس الخطاب والفعل الذي ينتجه من جهة ثانية، ثم يقترح ثلاث مصطلحات، تجسد معاني المحكي المختلفة:

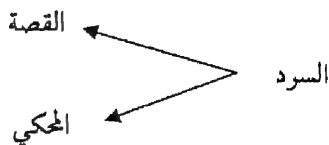
1. القصة (Histoire) المدلول أو المضمون السردية.
2. المحكي (Récit) الدال، أو الملفوظ، أو الخطاب، النص السردية نفسه.
3. السرد (Narration) الفعل السردية؛ وهو عموماً مجموع الوضعية الواقعية أو التخيلية التي يتموضع فيها هذا الفعل.

هذا الترتيب الذي يجعل جونيت (1972)، يشرط وجود القصة بوجود المحكي، ويربط، في المقابل، مصير المحكي بوجود السرد، سيقوم بمراجعته في خطاب المحكي الجديد⁽²⁾، حيث سيصبح المحكي لاحقاً للسرد، وبالتالي، يؤسس المحكي الخطاب المنطوق به (المظهر التركيبي) والدلالي، طبقاً لمصطلحات موريس (Morris)، بينما يؤسس السرد الوضعية التي يتم داخلها النطق (المظهر

(1) - G. GENETTE (1983) , Nouveau discours du récit, p. 11

(2) J.Ricardou (1973), Le Nouveau roman, Ed: 2, 1990, p.40.

التداولي)؛ وهو ما يجعل الفعل السردى القصة ومحكيها في آن واحد، ليتشكل النظام المعدل كالتالي:



وفي نفس الإطار، يحدد جان ريكاردو (J.Ricardou) (1973) مفهومه للمحكي، بناء على تعريفات جونيت (1972) وتودوروف (1972)،⁽¹⁾ حيث تبنى تعريف الأول له بكونه نصا سرديا، وتعريف الثاني بكونه نصا مرجعيا له تمثيل زمني، فيثبت أن المحكي يحكمه، بشكل عام، مظهران: فهو من جهة، خطاب أو نص، ومن جهة أخرى، يهتم بالأحداث أو الكون (الواقعي أو الخيالي)⁽²⁾. لذلك، يقول: ليس الحدث المسرود وحده تتابعا لكلمات مسطرة من طرف الكاتب على الورقة، ولا حتى حدثا، يسمى واقعا أو خياليا، يحيل عليه أثناء الكتابة، بل إنه أثر الانتظام الكتابي (Scriptural) بالإحالة على حدث معين، يسمى واقعا أو خياليا، وهو ما نطلق عليه القصة المتخيلة (fiction)⁽³⁾. هكذا، يجعل من المحكي سردا يبلور حرفة القصة المتخيلة، بالإحالة على ما يسميه اليومي⁽⁴⁾؛ ويؤكد "أن [المحكي] يتحدث إيهاما [بالحدث] عبر اختفاء ما هو مادي داخل المكتوب: الحرفية (Littéralité)⁽⁵⁾ وهو إيهام التمثيل" الذي يطابق القصة عند جونيت (1972)، ل يظهر في الأخير أن ريكاردو (1973)، يمزج في تحديده للمحكي "السرد والقصة معا. بناء على هذه التصورات المتكاملة، نقصد بالمحكي، في معناه الواسع، فضاء لاشتغال السرد والقصة لبناء تجربة روائية؛ وواضح أن مقارنته ستستثمر آليات النظرية السردية ذات

(1) نفسه، ص. 40.

(2) نفسه، ص. 40.

(3) نفسه، ص.

(4) نفسه، 43.

(5) دينيس فارسي (1986)، المرجع السابق، ص. 491.

الاستراتيجية الخطائية، وهي بالتحديد: "بنية الشكل التي لا تلغي القصة"⁽¹⁾، على حد قول دينيس فارسي (1986). غير أن المقاربة ترى في مادة الإشتغال بؤرة لرصد حركية سرديته (Narrative) المحكي، عند بنائه لعوامله. لذلك، ستنتج على قضايا التلفظ وقضايا النص، لتلاسن، إضافة إلى المظهرين اللفظي والتركيب، الشروط النصية للدلالة.

3- توجيه البحث:

ستحاول المقاربة بلورة فرضيتها، من خلال تحليلها لثلاث محكيات روائية، تمثل نماذج من التجربة السردية الحديثة. ولا شك أنها يمكن أن تحقق مقصدياتها عبر طرق متعددة، إنما ستختار ثلاثة مداخل رئيسية لمعالجة مستويات تقوض البناء السردى التقليدي: يرتبط الأول برصد الاختيارات السردية العامة، من حيث الوضعية الترهينية، ومنطلق إنتاج المادة الحكائية، وأشكال تظهر الصيغ الخطائية، وقضايا اللغة السردية. ويرتبط الثاني بالوقوف عند البنى الزمنية عند إعدادتها تنظيم القصص المستعادة، بينما سنحاول، عبر المدخل الثالث، معالجة العلاقات النصية الداخلية. ويظهر أن المقاربة، يمكن أن تنهج، ضمن فصولها، التحليل المتوازي أو التحليل التعاقبي لهذه المحاور الثلاثة. ونتصور أن النهج الثاني سيتيح لها إمكانية تقريب المحاور من بعضها البعض، داخل فصل يخصص لتحليل محكي روائي واحد؛ على أن تعود في فصل مستقل لإعادة تركيب نتائج تحليلاتها. والحال أن نزوع المقاربة نحو منهج التحليل، لا تطبيق المفاهيم، يجعل من جهازها المفاهيمي متكافئاً نظرياً لتوجيه عملية القراءة التأويلية حسب المعطيات الخطائية والنصية. وستعتمد، في غالب الأحيان، إلى الانطلاق من ملفوظات سردية للخروج بملاحظات حول اشتغال المحكي ضمن المستوى التحليلي المطروح.

(1) دينيس فارسي (1986) المرجع السابق، ص. 491.

II - مقدمات نظرية.

1- قضايا السرد:

1-1- عن الصيغة الخطائية:

يتصور جونيت (1972) أن الخطاب هو مجال اشتغال الصيغة (Le Mode)؛ ويستند في تحليل مفهومها إلى تعريف ليتري [Littre] لها ضمن الحقل اللساني، هي اسم أطلق على مختلف أشكال الفعل الذاتي نستعملها لتأكيد، بدرجات مختلفة، الشيء الذي يرتبط به، وكذا للتعبير عن مختلف وجهات النظر⁽¹⁾. وبهذا المعنى، يقول جونيت، يمكن أن نحكي ما نرغب في حكيه، طبقا لوجهة نظر معينة؛ مما يعطي للصيغة قدرة الإخبار عن التفاصيل بطرق مباشرة أو غير مباشرة⁽²⁾. ولأن المسافة والرؤية السرديتين تمثلان مظهرين لهذا الإخبار، فسنتطرح الآن قضايا المسافة السردية، على أن نعود لاحقا إلى قضايا الرؤية. وفي هذا الصدد، يهم المقاربة عرض حالات الخطاب الثلاثة التي ترتبط بالشخصية، كما يحددها جونيت (1972)⁽³⁾.

1. الخطاب المسرود (Narrativisé)، وهو الحالة الأكثر مسافة، ويحتل، في حالة اعتباره محكي أفكار، أن يكون خطابا داخليا مسرودا.
2. الخطاب المحول: (Transposé) أو خطاب الأسلوب غير المباشر، وهو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود. وفيه يمزج السارد أقوال الذات المتلفظة بخطابه الخاص.
3. الخطاب المنقول (Rapporté) المباشر، وهو الخطاب الأكثر محاكاة؛ وقد رفضه أفلاطون، نظرا لنقله كلام الشخصية بحرفيته، ويرى جونيت أنه قد استعمل منذ هوميروس عن طريق الجنس السردى المختلط، ثم وظفته الرواية فيما بعد كشكل أساسي للحوار والحوار الداخلي. ويتوقع أن تنكب الرواية المعاصرة على دفع هذه المحاكاة إلى حدودها القصوى، سعيا إلى نحو الآثار الأخيرة للترهين السردى، وإعطاء الكلام للشخصية دفعة واحدة⁽⁴⁾.

(1) جونيت (1972)، المرجع السابق، ص. 183.

(2) نفسه، 183.

(3) نفسه، ص. 191-192.

(4) نفسه، ص. 193.

ومن جهة أخرى، يثير جونيت (1972) مسألة التحديدات النظرية للحوار الداخلي، فيوتر تسميته بالخطاب الفوري (Immédiat)، وهو لا يتميز عن الخطاب المنقول إلا بحضور أوجياب مدخل إعلاني. أما اختلافه عن الخطاب غير المباشر الحر، فيكمن في كون السارد يختفي منه، ويظهر صوت الشخصية؛ بينما في الخطاب غير المباشر الحر، يضطلع السارد بدور الشخصية، أو بمعنى آخر، تتحدث الشخصية بصوت السارد، مما يجعلهما ترهينين متلاحمين. ويتوضح هذا الاختلاف من خلال هذين المثالين: تحدثنا قليلا: سأزوج البرتين/ تحدثنا قليلا: إنه سيتزوج البرتين⁽¹⁾.

والحال أن هذا التقسيم الثلاثي للخطاب عند جونيت، سنجد له مقابلا عند دوراين كوهين (1981) [D.cohn]، حيث إنها تميز بدورها ثلاث صيغ لعرض الحياة الداخلية للشخصية. وتصنفها حسب سياق الضمير السردى الذي يستند إليه السارد⁽²⁾.

في سياق المحكي بضمير الغائب ثبت ما يلي:

1. المحكي النفسي (Psyco-récit)، وهو خطاب السارد حول الحياة الداخلية للشخصية.
2. الحوار الداخلي المنقول (Monologue rapporté)، وهو الخطاب النفسي للشخصية.
3. الحوار الداخلي المسرود (Narrativisé)، وهو خطاب الشخصية النفسي الذي سيتمظهر من خلال صوت السارد.

وفي سياق المحكي بضمير المتكلم، تظل الأنماط الأساسية هي ذاتها، إنما تتغير هذه الأسماء، كي تحيل على الطابع الذاتي للخطاب. وهكذا، تتحدث كوهين عن المحكي الذاتي (Auto-récit) والحوار الداخلي المنقول الذاتي (Auto-rapporté)، والحوار الداخلي المسرود الذاتي (Auto-narrativisé).

بناء على ذلك، يتكامل تقسيم جونيت مع تقسيم كوهين، كما يثبت جونيت (1983) ذلك ذاته، فنحصل على هذه التقابلات:

(1) نفسه، ص. 193-194.

(2) D. Cohn (1981), La transparence interieure, p.28-29.

$$\left. \begin{array}{l} \text{الحكي النفسي} \Leftarrow \text{الخطاب المسرود.} \\ \text{الحوار الداخلي المنقول} \Leftarrow \text{الخطاب المنقول} \\ \text{الحوار الداخلي المسرود} \Leftarrow \text{الخطاب غير مباشر} \end{array} \right\} \text{كوهن جونت}$$

من ثم، يظهر أن الشخصية لا تنفرد، في الواقع، إلا بالخطابات المنقولة، بينما يذوب خطابها مع خطاب السارد، أو ينعدم داخل النمطين الآخرين. ولا شك أن مرحلة التحليل، ستقتضي إغناء هذه التحديدات النظرية العامة بملاحظة أخرى؛ وهو ما نفضل ربطه، لاحقاً، بعملية الكشف عن تقنيات الخطاب، تبعاً لتنوع مضامين النصوص السردية قيد المقاربة.

1-2- عن المنظور السردى:

يعتبر جون بويون (1946) [J.Pouillon] من أبرز المنظرين الذين تصدوا، سابقاً، لهذا الإشكال، حيث أثرت نمذجته لأنماط الساردين في النماذج اللاحقة لها: فتودوروف (1966) استعمل اسم مظهر (Aspet) ليحيل على النظرة (Regard) التي تصدر عن السارد بصفته وسيطاً بين القارئ والقصة؛ وعلى أساسها يضع تصوراً لأنماط الإدراك الثلاثة التي طورت تصنيفات بويون⁽¹⁾:

1. السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية (الرؤية من خلف عند بويون).
2. السارد يعرف ما تعرفه الشخصية (الرؤية مع عند بويون)؛ وهنا، لا يستطيع السارد منح تفسيرات قبل أن تصل إليها الشخصيات. ويميز تودوروف بين نوعين سرديين: فمن جهة، يمكن القيام بالسرد بضمير المتكلم الفرد، ومن جهة أخرى، يمكن القيام به بضمير الغائب، ولكن يحدث ذلك دائماً بحسب الرؤية التي تكونها الشخصية عن الأحداث.

(1) تودوروف (1966)، المرجع السابق، ص. 147-148.

3. السارد يعرف أقل ما تعرفه أي شخصية، ولا يستطيع أن يصف لنا إلا ما تراه وتسمعه. ويرى تودوروف أن هذا النوع أقل انتشارا من النوعين السابقين، ولم يتم استعماله، بشكل منهجي، إلا في القرن العشرين.

تمحيصا لهذا الإرث النظري، يشير جونيت (1972) إلى خلط الدراسات السردية بين ما يسميه الصيغة والصوت؛ حيث يلاحظ عدم التمييز بين سؤال من هي الشخصية التي تتحكم وجهة نظرها في الرؤية السردية؟ وسؤال، من هو السارد؟ أي بين سؤال من يرى وسؤال من يتكلم؟⁽¹⁾.

بناء على ذلك، يرى جونيت (1972) في مفهوم التبشير (Focalisation) مفهوما يتيح بتجريدته الكبيرة، إمكانية تجاوز الخلط والغموض بين الصيغة والصوت؛ مما جعله يوظفه بدل وجهة النظر أو الرؤية السردية. ونفضل إدراج تعريفه المدقق في خطاب الحكيم الجديد، حيث يقول: أفهم جيدا بالتبشير تضييقا للحقل، بمعنى فرز الإخبار السردى لما يسميه التقليد المعرفة الكلية (Omniscience)⁽²⁾. وقد وضع ثلاث تقسيمات جديدة بديلة للتقسيمات السابقة⁽³⁾:

1. التبشير اللا-مبار (Non-focalisé) أو التبشير الصفر.
2. التبشير الداخلي.
3. التبشير الخارجي، وينصرف ضمنه البطل دون أن نصل إلى معرفة مشاعره أو أفكاره.

والحال أن جونيت يثبت، من خلال توقفه عند رواية مدام بوفاري، أن صيغة (formule) التبشير لا يستند دائما على عمل بأكمله، بل يستهدف مقطعا سرديا محددًا وجد مختزل. ويضيف، حول نسبية الاختلاف بين أنماط التبشير، أن تبشيرا خارجيا، يمكن أن يتحدد، أحيانا، في علاقته مع شخصية، كتبشير داخلي على (Sur) شخصية أخرى، حيث يقول موضحا: إن التبشير الخارجي على (Phileas Fogg) هو أيضا، تبشير داخلي على (Passe partout) الذي يذهله سيده الجديد⁽⁴⁾.

(1) جونيت (1972)، المرجع السابق، ص. 203.

(2) جونيت (1983)، المرجع السابق، ص. 49.

(3) جونيت (1972)، ص. 206-207.

(4) نفسه، ص. 208.

ومن جهة أخرى، يحاول جونيت تسجيل بعض الشذوذات التبثيرية التي تحدث، داخل شفرة تحكم سياقاً رؤيويًا منسجماً، خروقات معزولة؛ وهي بشكل عام، تحولات في التبثير السردى⁽¹⁾.

وفي موقع آخر، سيعود جونيت (1972) إلى تحديد أنماط الساردين، حسب ارتباطهم بالمستويات السردية (Niveaux Narratifs)، وبالقصص التي يسردونها.

في الإرباط الأول، يرى جونيت أن الاختلاف بين المستويات السردية يكمن في كون كل حدث مروي من خلال محكي هو في مستوى حكائي (Diégédique) على مباشرة من المستوى الذي يتموقع فيه الفعل السردى المنتج لهذا المحكي؛ ويوضح ذلك بقوله إن تحرير (M.De rencour) لذكرياته التخيلية هو فعل (أدبي) يتحقق في المستوى الأول الذي يطلق عليه اسم مستوى خارج-حكائي (Extradiegétique)، ومحكي (Des Grieux) المدمج داخل محكي المذكرات: المحكي الأول (Premier recit)، يندرج في المستوى الثاني، ويطلق عليه مستوى داخل-حكائي (Intradiegétique)، حيث تشكل أحداثه ميثا-محكيا (Meta-recit). ومن ثم، فالترهين السردى للمحكي الأول هو، بالتحديد، خارج-حكائي، بينما الترهين للسردى الثاني يعتبر حكائيا أو داخل-حكائيا⁽²⁾.

وفي الارتباط الثاني، يميز جونيت بين ساردين⁽³⁾:

1. سارد متباين-حكائي (Hétérodiégétique)، وهو السارد الذي يغيب عن القصة التي يحكيها.

2. سارد مشاثل-حكائي (Homodiégétique)، وهو السارد الذي يحضر في القصة التي يحكيها، لكن هذا الحضور يحدث وفق تنويعين: ضمن التنويع الأول، يحضر السارد بطلا في محكيه، فيمثل ساردا ذاتيا-حكائيا (Autodiegetique)، وفي التنويع الثاني يحضر السارد مراقبا وشاهدا، ولا يلعب داخل محكيه، إلا دورا ثانويا.

(1) نفسه، ص. 211.

(2) نفسه، ص. 238-239.

(3) نفسه، ص. 252-253.

وبتجميع هذين المظهرين، يحصل جونيت على أربعة أنماط، تؤسس لوضعية الساردين⁽¹⁾:

1. سارد خارج حكائي-متباين حكائي.
2. سارد خارج حكائي-متماثل حكائي.
3. سارد داخل حكائي-متباين حكائي.
4. سارد داخل حكائي-متماثل حكائي.

والحال أن ميك بال [M.Bal] (1984)⁽²⁾، قد أعادت طرح تحديرات جونيت، فلاحظت أنه لم يحدد مفهوم التبشير بشكل واضح، و يستعمله كشبه مرادف تجريدي لكللمات مرئية في نوعيتها: الرؤية، أو حصر المجال، أو وجهة النظر⁽³⁾.

وإذا كانت ميك بال (1984) متفقة مع جونيت (1972)، في وضعه سلسلة متدرجة من أنماط التبشير، فهي لا ترى أن الاختلاف بين هذه الأنماط يهتم وجهة النظر، أو التبشير، بل يكمن في الترهين الذي يرى، لأن السارد الكلي المعرفة يرى أكثر مما تراه الشخصية، وفي النمط الثاني (الرؤية مع)، يرى ما تراه الشخصية. لكن الاختلاف بين النمط الثاني والثالث، لا يحدث على هذا الأساس: في النمط الثاني، الشخصية المباشرة (Focalisé) ترى، وفي النمط الثالث لا ترى، بل إنها ينظر إليها؛ وهنا، لم يعد الأمر، تضيف ميك بال، يتعلق باختلاف بين الترهينات التي تسمى (Voyantes)، ولكنه اختلاف بين مواضيع الرؤية، وهو خلط سيضر بنظرية التبشير⁽⁴⁾. وبصدد ما ذكرناه لجونيت، حول إمكانية أن يكون تبشير خارجي من خلال شخصية تبشيرا داخليا على شخصية أخرى، ترى ميك بال أن جونيت يستعمل التبشير بشكل غير دقيق، فأوضحت أنه لو ميز بين التبشير على "من التبشير عبر" (Par)، فلن يعالج أبدا (Philéas) وخادمه كترهينين متبادلين، ولما عالج الذات (passe partout) والموضوع (Philéas) كمبار (Focalisé)؛ وهو خلط

(1) نفسه، ص. 255-256.

(2) نعتد هنا على المرجع الذي نشر عام 1984، والذي يتضمن مقال ميك بال: السرد والتبشير المنشور في Poétique 1977، 29.

(3) M. Bal (1984), *Narratologie*, p.28.

(4) نفسه، ص. 28.

سيكشف، في نظرها، عن الخلط في مختلف معاني كلمات: تبثير⁽¹⁾، إلا أن جونيت (1983)، سيرد، عن ذلك، بقوله إنه لم يعتبر أبدا الترهينين متبادلين، بل يتصور أن هذين الطرفين يتناوبان⁽²⁾.
وكبديل لخطاطة جونيت، تضع ميك بال خطاطة أخرى، تعرض ضمنها الإشتغال التراتبي للترهينات⁽³⁾:

سارد — مبثر — ممثل لكل واحد منهم نشاط
السرد — تبثير — حدث / فعل، وحيث المواضيع هي:
المسرود — مبار — موضوع الفعل.

بناء على ذلك، ترى ميك بال أنه لا يوجد إلا ضمير سردي واحد: ضمير المتكلم، وهو ضمير سارد قد يكون حاضرا في محكيه أو غائبا عنه: ففي حضوره يمثل ساردا متماثل-حكائيا، حيث يحكي قصة حول ذاته. وفي غيابة يمثل ساردا متباينا-حكائيا، يحكي بضمير المتكلم قصة يغيب عنها، ومن ثم، فهي لا ترى وجودا لسارد بضمير الغائب⁽⁴⁾. وثبتت من جهة أخرى، أن هناك مبثرا ليس هو السارد، ولا حتى المبار، كما أنه غفل في محكي بسارد لا مرئي⁽⁵⁾ (Invisible) لا يستطيع أن يحتفظ بالتبثير، بل يمكن أن يتخلى عنه، كما يتخلى السارد عن السرد. لذلك تقول ميك بال: "إذا كانت بداية محكي ترتبط بالتبثير الخارجي، وحدث تحول إلى التبثير الداخلي، فليس بالضرورة المثير الذي يتغير، لأن الشخصية التي ينظر إليها من الداخل هي موضوع للتبثير وليست ذاتا له⁽⁵⁾".
وعموما، تصوغ ميك بال تصورها حول التبثير في النقاط التالية⁽⁶⁾:

1. لم تعد كلمة تبثير مختصرة في نمذجة الحكايات، أصبحت، أيضا، أداة تحليلية لعرض الإشتغال النوعي لكل محكي.

(1) نفسه، ص. 29.

(2) جونيت(1983)، المرجع السابق، ص. 50.

(3) ميك بال(1984)، المرجع السابق، ص. 32.

(4) نفسه، ص. 34.

(5) نفسه، ص. 37.

(6) نفسه، ص. 38.

2. لم يعد لهذه الكلمة ذلك المعنى الضيق الذي اكتسبته داخل التمييز بين الحكيم اللامبار (Non-Focalisé) والحكي ذي التأثير الداخلي، حيث يعني التأثير أن السارد مبشر، لأنه يعرف أقل ما يعرفه السارد الكلي المعرفة.
3. يحدث تغيير في مستوى التأثير توازيا مع تغيير المستوى السردى.
4. لا يتحدد المبدأ (Focalisé) في الشخصيات فقط، بل ينسحب كذلك على الأشياء والأماكن والأحداث.
5. إن المبدأ يمكن أن يكون مدركا (Perceptible) عبر النظر واللمس والشم والذوق من طرف مشاهد افتراضي، ويمكن أن يكون غير مدركا؛ وهو تمييز جونيت (1972) بين التأثير الخارجي والتأثير الداخلي، لكنه هنا، تمييز يحتفظ به للمبدأ فقط. ومن ثم، تقصد ميك بالمدرك ما ينبثق من تظهر المبدأ الخارجي، وتقصد بغير المدرك المبدأ الذي يرى فقط، من الداخل، كمعطى نفسي.

يبدو، إذن، أن مفهوم التأثير، كما تناوله جونيت ووضحته وعدلته ميك بال، سيتيح للمقاربة معالجة شبكة الرؤى السردية، وضبط "الإنزلاقات" (Glissements) التثيرية، غير أنه يحضر ضمن إطار تلفظي عام، لم تطرح ضمنه، حسب المصطفى شادلي (1985)، ذات التلفظ في تجاه "حوار" حقيقي بين الترهينات (Instances) الخطائية⁽¹⁾. ولعل نموذج لينتفلت (1981) [J.Lintvelt] تمثل محاولة لصياغة تواصل بين هذه الترهينات، بناء على "وجهة نظر التلفظية" على المستويين الخارجي (التداولي) والداخلي (التخييلي). وهذه بعض التمييزات التي ينجزها بين الترهينات:

يوجه المؤلف الواقعي (Auteur Concret)، الخالق الحقيقي للعمل الأدبي، رسالة إلى المرسل إليه/ القارئ الواقعي؛ وهما معا، شخصيتان تاريخيتان وبيولوجيتان. غير أنه، إذا كان المؤلف لا يتغير، فالقراء يتغيرون باستمرار تبعا للفضاءات والأزمنة⁽²⁾.

(1) El Mostapha Chadli(1995), *Semiotique*, p.122.

(2) J. Lintvelt(1981), *Typologie narrative*, 2ed, 1989, p.16

أما المؤلف المجرد (Abstrait) والقارئ المجرد، فيندرجان في العمل الأدبي دون أن يكونا مشخصين فيه بشكل مباشر، ويسمياها واين بوث [W. Booth] وإيزر [ISER]: المؤلف الضمني والقارئ الضمني⁽¹⁾.

ويكمن الاختلاف بين المؤلف الواقعي والمؤلف المجرد/ الضمني، في كون المؤلف المجرد يمكن أن يتبنى أيديولوجية تختلف عن رؤية العالم لدى المؤلف الواقعي. وبذلك، فإنه يمثل، بما أنه ذات مبدعة، الجزء المجهول للمؤلف الواقعي؛ وهو الجزء الذي يبحث عنه المؤلف الواقعي من خلال عمله الأدبي⁽²⁾.

وينبغي النظر إلى السارد بصفته ترهينا غموضيا للنص السردى. إنه ينتمي إلى الكون الروائي الذي يخلقه المؤلف، فيوصل العالم المسرود إلى القارئ الخيالي، ويدخل في علاقة جدلية مع المسرود له (Narrataire)، كما يضطلع بوظيفة السرد التي تتحدد بوظيفة المراقبة (Contrôle)، على اعتبار أن السارد يراقب البنية النصية، على نحو يستطيع من خلاله أن يذكر داخل خطابه الخاص، خطاب الممثلين (Acteurs). وإلى جانب هاتين الوظيفتين الإلزاميتين، فالسارد حر في إنجاز أو عدم إنجاز الوظيفة التأويلية (Interpretation)، بمعنى أنه يمكنه أن يظهر أو يخفي موقفه الأيديولوجي⁽³⁾.

من جهة أخرى، يحدث أن يتخلى السارد عن وظيفة التأويل. بيد أن ذلك لا يعني أن المؤلف المجرد الذي لا يشتغل أبدا كذات متكلمة، يمكنه أن يتدخل بشكل مباشر في قول تأويلاته. ومن ثم، يظل السارد باستمرار، المتكلم الذي يؤسس المحكي كله؛ وهو ما يجعل عودة العالم الأدبي إلى المؤلف المجرد، يقابلها إسناد تلفظ الأحكام الأقوال إلى السارد الذي يعبر عن أيديولوجية هذا المؤلف⁽⁴⁾.

والحال أن أهمية هذه النمذجة تكمن في ضبط دوائر تدخل الترهينات المختلفة ضمن شبكة التواصل التي تؤسس النص السردى؛ لكن بعدها التلفظي يظل رهينا لمسعى التقسيم والتصنيف، وهو ما لم يعمق دراسة قضايا الصوت السردى. لذلك، تمثل دراسات أخرى للخطاب

(1) نفسه، ص. 17.

(2) نفسه، ص. 18-19.

(3) نفسه، ص. 22-25.

(4) نفسه، ص. 26-27.

بناء على التلفظ، رافدا مهما لإدخال البعد الحوارى في معالجة المنظور السردي أو الصيغ الخطابية معا. فهو فيل (1985) [V.D.Heuvel] يرى أنه إذا كان التلفظ فعل إنتاج ملفوظ ما، فهذا الملفوظ لا يمكن دراسته إلا داخل التلفظ، لأن وجود سلسلة من المواد (Termes) لا يأخذ معناه إلا بالإحالة على فعل الإنتاج، أي على وضعية التلفظ (أنا - هنا - الآن) ⁽¹⁾. وفي هذه الحالة، فالذات المتلفظة تتجلى في سياق حركة الكتابة والعمليات الإستراتيجية، وتحيل على وضعيتها بالضمائر والمؤشرات الزمكانية؛ والصيغ الخطابية (حوار، حوار داخلي، مناجاة، السرد بضمير الغائب أو بضمير المتكلم، الصحافة سير ذاتية، مذكرات، إلخ) ⁽²⁾. ويرى هوفيل، من جهة أخرى، أن إدراج المتلقي، كعنصر فاعل في الرسالة التلفظية، سيطور عملية التواصل التقليدي، ويؤكد أن مفهوم التلفظ لا يجب أخذه كعلاقة حصرية بين الذات المتلفظة والملفوظ، بل كتواصل، يراد منه أن يتأسس تبادلا معقولا، انطلاقا من تداخل وضعي (Situationnel) ذي طبيعة حوارية؛ وبهذا المعنى، يغدو التلفظ نشاطا مشتركا بين المتلفظ والمخاطب: المتلفظ المشارك (ennociateur) (Co-⁽³⁾).

بناء على ذلك، يتصور هوفيل، أننا حينما نخضع نصا معقدا، كالرواية، لمقاربة تلفظية، فإننا نرى بسرعة، أنه لا يشك كيانا (Entité) تلفظيا متجانسا، بل يمثل تتابعا لمتاليات كلامية، تقوم بإدماج وضعيات تلفظية جديدة. لذلك، فالنص خطاب متعدد في أصواته وطبقاته التلفظية، وهو ما يتوجب تشخيصه وتحديد، للقبض على تفاعله الحوارى ⁽⁴⁾. ومن ثم، سيتحدث هوفيل، عن وضعيات سردية تبين (Structurer) كتكوينات لبلورة منطق المحكي في تنظيم مختلف ملفوظاته، ويحظر السياق التلفظي (الهوية (Indentité) وموضع المتحدث والمخاطب، ولحظة ومكان التلفظ إلخ ...) إطارا لانتظام هذه الوضعيات بعناصرها اللسانية والزمكانية ⁽⁵⁾.

(1) - P.V.Den Heuvel(1985), Parole, Mot, Silence, p.18.

(2) نفسه، ص. 19.

(3) نفسه، ص. 19.

(4) نفسه، ص. 24.

(5) نفسه، ص. 96.

هكذا، سستيج دراسة منطق إنتاج المادة الحكائية، ضمن هذا البعد التلفظي إمكانية القبض على دعائهما الصوتية، وضبط تفصلاتها السياقية.

II- لعبة الزمن الحكائي:

نصور أن نظرية جونيت (1972) حول الزمن تقدم جهازا مفاهيميا يحص، ويدقق النظريات التي سبقته حول شعرية الزمن. لذا سنعتبرها أساسية لمقاربة زمنية المحكيات قيد الدراسة، على أنها ستفتح على تصور بول ريكور (P. Ricoeur) (1984) حول الزمن، لكونه يدخل بعد زمن التجربة المعيشة، كعنصر يحكم التظاهرات الخطابية.

يخصص جونيت (1972) في خطاب المحكي، ثلاثة فصول (الترتيب والمدة والتواتر) لمقاربة قضايا الزمن؛ مما يبرز أهمية هذا المكون البنيوي في ربط أجزاء القصة وتنظيمها داخل المحكي. إنه يتصور أن دراسة الترتيب (Ordre)، يقتضي إلحاز مواجهة بين نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية داخل الخطاب السردى وبين ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية داخل القصة؛ وهو ما يجعلنا نضبط عددا من المفارقات الزمنية (Anachronies) ⁽¹⁾.

يمكن للمفارقة أن تتموضع في الماضي أو في المستقبل بعيدة، بهذا الشكل أو ذاك، عن لحظة حاضر القصة (راهن التلفظ) التي انقطع فيها المحكي الأول (Récit Premier)، ليمنح لها مكانا. وتسمى مسافة هذه المفارقة: سعة المفارقة (Portée de L'anachronie). ويمكن لهذه المسافة أن تغطي مدة (Durée) من القصة، طويلة أو قصيرة، وتسمى مدى المفارقة (Amplitude de l'anachronie). لذلك، يمكن أن تكون، مثلا، سعة المفارقة سنوات عديدة، ولا يتعدى مداها أياما ⁽²⁾. ويطلق جونيت اسم المحكي الأول على المستوى الزمني للمحكي الذي تحدث فيه المفارقة؛ وعليه فكما أن الإدماجات (Emboitements) تكون مركبة، فيمكن أن تشكل مفارقة ما محكيا أولاً في علاقتها مع مفارقة أخرى مدمجة فيها، وفي هذه الحالة، يمكن لمجموع السياق أن يعتبر محكيا أولاً ⁽³⁾.

(1) جونيت (1972)، المرجع السابق، ص. 78-79.

(2) نفسه ص. 89.

(3) نفسه، ص. 90.

في مفارقة الاسترجاع (Analepse)، يستحضر السارد حدثاً سابقاً عن النقطة التي وصلت إليها القصة، ويميز جونيت بين استرجاع خارجي، ويكون مداه خارج مدى المحكي الأول، وبين استرجاع داخلي، ويندرج مداه داخل مدى المحكي الأول. ولما كانت وظيفة الاسترجاع الخارجي تكمن أساساً، في إتمام وإثارة حدث سابق للقارئ، فالاسترجاع الداخلي يمكن أن يسقط في خطر التكرار، لأنه يقع ضمن نفس المجال الزمني للمحكي الأول⁽¹⁾. وهو مفارقة تنقسم إلى نوعين:

1. الاسترجاع الداخلي المتباين - حكاثي (Hétérodiégétique)، وهو ينجز في خط القصة، فيعالج مضمونا حكاثيا يختلف عن مضامين المحكي الأول⁽²⁾.
2. الاسترجاع الداخلي المتماثل - حكاثي (Homodiégétique)، ويقوم على خط الحدث ذاته للمحكي الأول، وينقسم إلى استرجاعات تكميلية وأخرى تكرارية، وتكمن وظيفة الأولى في ملء فجوات (Lacunes) زمنية، حدث القفز عليها سابقاً⁽³⁾.

إلى جانب الاسترجاع الخارجي والداخلي، يكشف جونيت، عن نوع آخر يسميه الاسترجاع المختلط (Mixte)، ويتعلق إما باسترجاع خارجي، يمتد إلى أن يتجاوز نقطة بداية المحكي الأول، أو باسترجاع تام، حين يتجاوز بداية المحكي الأول، ويلحق بنقطة المفارقة (النقطة التي قطع فيها المحكي الأول)⁽⁴⁾.

ويشير المؤلف، أيضاً، إلى وجود استرجاع جزئي (Partiel)، وهو نوع من الاسترجاعات التي تنتهي بالحذف، فلا تلتحق بالمحكي الأول، وتكمن وظيفته الأساسية في نقل إخبار معزول، بغية تقديم عنصر محدد من الحدث⁽⁵⁾.

أما في مفارقة الاستباق (Prolepse)، فالسارد يثير، مسبقاً، حدثاً لاحقاً على خط القصة، وينقسم إلى استباق خارجي وآخر داخلي: يرتبط الاستباق الخارجي، بتلميحات سرديّة، إلى بعض

(1) نفسه، ص. 90-91.

(2) نفسه، ص. 91.

(3) نفسه، ص. 101-102.

(4) نفسه، ص. 101.

(5) نفسه، ص. 109.

المصائر التي لا يصل إليها خط الحدث ضمن المحكي الأول (الاطار)، أما الاستباق الداخلي، فيطرح نفس قضايا الاسترجاع الداخلي، في انقسامه إلى استباق داخلي متباين-حكائي، وآخر متماثل حكائي. ويميز جونيت، ضمن الاستباق الداخلي المتماثل-حكائي، بين استباق تكميلي، وتكمن وظيفته داخل المحكي الأول، في ردم مسبق لفجوة لاحقة، وبين استباق تكراري يحيل على مقطع سردي سيأتي مستقبلاً. ولذلك، يأتي على شكل تلميحات مختصرة⁽¹⁾.

في المستوى الثاني، يعالج جونيت القضايا الزمنية التي ترتبط بالمدة (Durée)، ويرى أن عملية القيام بمواجهة "مدة" المحكي مع "مدة" القصة، هي عملية صعبة، لأنه لا أحد يستطيع قياس مدة المحكي، وما يسمى بذلك، لن يكون إلا الزمن اللازم لقراءة المحكي⁽²⁾.

ينطلق جونيت من النقطة الصفر: نقطة تلاحم التابع الحكائي (Diégétique) مع التابع السردى، كما هو الشأن في الحوار. ثم يمر إلى عرض المتغيرات الدقيقة بين المحكي والقصة، فيثبت أنه إذا كانت السرعة تتحدد، بشكل عام، من خلال العلاقة بين قياس زمني وقياس فضائي (عدد من الأمتار في الثانية مثلاً)، "فسرعة" المحكي تتحدد بالترابط بين مدة القصة، مقاسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وبين طول النص مقاساً بالسطور، والصفحات⁽³⁾.

ومن جهة أخرى، يحدد جونيت حركات سردية، تضبط إيقاع المحكي، ويحكمها نظرياً، تدرج من سرعة غير منتهية: سرعة الحذف (Ellipse)، حيث يرتبط مقطع فارغ من المحكي بمدة غير معلومة من القصة، إلى تهمل الوقف (Pause) الوصفي، حيث يتعلق مقطع من المحكي بمدة حكائية فارغة، وبين هاتين الحركتين يوجد المشهد (Scene) والتلخيص (Sommaire). وتمثل الترسيم الموالية صياغة عامة لهذه الحركات السردية⁽⁴⁾:

الحذف: زمن المحكي = 0، زمن القصة = $n \leq$ زمن المحكي $> \infty$ زمن القصة.

المشهد: زمن المحكي = زمن القصة.

التلخيص: زمن المحكي $>$ زمن القصة.

(1) نفسه، ص. 109.

(2) نفسه، ص. 122.

(3) نفسه، ص. 123-124.

(4) نفسه، ص. نفسه، ص. 129.

الوقف: زمن المحكي = n ، زمن القصة = 0 ، زمن المحكي ∞ < زمن القصة⁽¹⁾.

يميز جونيت، ضمن حركة الحذف، بين الحذف الظاهر والحذف الضمني، وكلاهما يمكن أن يكون محمداً أو غير محدد، حسب وجود مؤشرات زمنية واضحة أو عدم وجودها.

يلاحظ أنه، في المحكي التقليدي (Classique) تكثر التلخيصات، وتؤدي وظيفة الربط بين المشاهد؛ مما يجعل الإيقاع السردى يتحدد بتناوبها على سطح النص السردى⁽²⁾ كما أن هذه المشاهد تكتسي أهميتها من طابعها الدرامي، بينما تظل التلخيصات غير درامية، وتلعب دور التهيئ لها⁽³⁾.

وفي المستوى الثالث، يطرح جونيت قضايا التواتر الزمني (Fréquence)، ويقصد به علاقات التكرار بين المحكي والقصة، حيث إن الحدث لا يتم إنتاجه فقط، بل إنه قابل لإعادة الإنتاج. على أن سلسلة هذه الأحداث التي يحدث تكرارها داخل مسار المحكي، لا تتماثل في ما بينها بشكل تام، إنما نجد بينها فروقا صوتية، أو طباعية، أو حتى لغوية⁽⁴⁾.

وتتولد بين إمكانات تكرار الأحداث المسرودة (القصة) وإمكانات الملفوظات السردية (المحكي) منظومة من العلاقات، يحددها جونيت في أربعة أنماط⁽⁵⁾.

- 1- حكي مرة واحدة ما مر مرة واحدة، ويسمى المحكي الانفرادي (RECITSINGULATIF).
- 2- حكي عدة مرات ما مر عدة مرات.
- 3- حكي عدة مرات ما مر مرة واحدة، ويسمى المحكي التكراري (RECITREPETITIF).
- 4- حكي مرة واحدة ما مر عدة مرات، ويسمى المحكي التكراري المتشابه (RECITITERATIF).

ويؤدي اهتمام جونيت بالتكرار المتشابه إلى تدقيق صيغ اشتغاله، فثبت أن كل محكي تكراري هو سرد تألفي لأحداث أنتجت وأعيد إنتاجها داخل مجرى سلسلة تكرارية متشابهة، تتكون من عدد من الوحدات المفردة (SINGULIERES)، وتمثل سمته الأولى في التحديد

(1) الرموز: (=) ← يساوي، ∞ ← متناه في الصغر، < ← أصغر، ∞ ← متناه في الكبر.

(2) جونيت (1972)، نفسه، 139-140.

(3) نفسه، ص. 131.

(4) نفسه، ص. 142.

(5) نفسه، ص. 146-148.

(DETERMINATION)، وهو الإشارة إلى الحدود الدياكرونية (DIACHRONIQUE) للسلسلة مثل: كل آحاد صيف 1890: بين نهاية يونيو وبداية شتبر 1890). أما السمة الثانية، فترتبط بالتخصيص (SPICIFICATION). ويمكن أن يكون غير محدد، كأن يشار إليه بصيغ زمنية كـ: أحيانا، بعض الأيام، دائما....، كما يمكن أن يكون محددًا بطريقة مطلقة: كل الأيام، كل الآحاد....، أو بطريقة نسبية: أيام الوقت الجميل¹. بينما يستمد سمته الثالثة من الامتداد (EXTENSION)، وهو كل وحدة تكرارية متشابهة تشكل مدة، هي من الضعف بحيث لا تمكن من أي توسع سردي، كما هذا الملفوظ: "كل الأماسي أنام مبكرا"؛ ذلك أنه يتعلق بنوع من التكرار المتشابه المنتظم، خلافا لوحدة تكرارية متشابهة أخرى مثل: ليلة الأرق² التي تملك من المدى ما يجعلها تؤسس لموضوع محكي متطور⁽¹⁾.

ومن جهة أخرى، يلاحظ جونيت أن المحكي التكراري المتشابه داخل المحكي التقليدي، يكون دائما، في علاقته بالمشاهد الانفرادية، ضمن وضعية تبعية وظيفية، فيشكل لها مستوى خلفيا إخباريا (ARRIERE- PLAN INFORMATIF)؛ مما يجعل وظيفته تشبه وظيفة الوصف في علاقته بالسرد⁽²⁾.

والحال أن هذه الاستخراجات النظرية، سيعيد بول ريكور (1984) مساءلتها، ضمن طرحه لقضايا منهج وتحليل الخطاب عند عدد من منظري السرديات، حيث يأخذ على جونيت حصره دراسة الزمن في علاقة زمن الملفوظ (الخطاب السردى) بزمن القصة، على حساب المظاهر الزمنية لعلاقة الملفوظ بالتلفظ التي أرجأت إلى محور مقولة الصوت، فثبت، خلافا لذلك، أن الصوت يجب أن يكون أساس كل دراسة لزمنية المحكي، لأنه لا يمكن فهم اشتغال تقسيمات جونيت (الترتيب، المدة، التواتر)، دون ربطها بالسارد وزمنيتها، أي دون دراسة زمن المحكي انطلاقا من زمن السرد الذي ينبثق من الصوت⁽³⁾. ولتوضيح هذا الموقف يمكن أن نحيل على بعض الملاحظات ضمن تصور بول ريكور.

(1) نفسه، ص. 157-158.

(2) نفسه، ص. 148.

(3) -P.Ricoeur (1984), *Temps et Recit*, p. 127.

يثبت ريكور أن عملية التحريك، بصفتها دينامية إدماجية، تستخلص قصة فريدة وتامة من أحداث متنوعة، وأن تحولات الحبكة تكمن في استثمار متجدد للمبدأ الشكلي للتمظهر الزمني (CONFIGURATION TEMPORELLE) داخل الأجناس⁽¹⁾. لذلك، يرى أنه بالرغم من تغيير الرواية باستمرار، على حساب الحبكة (ربط سببي بين العقدة وفكها)، فلا شيء ينفلت من هذا المبدأ الشكلي، أي من مفهوم التحريك ذاته⁽²⁾.

بناء على ذلك، يظهر أن ريكور يبني مسألة التحريك على مقولة الزمن، وهي مقولة تتشكل لديه، عند استقلال أزمنة الفعل عن التجربة اليومية (التجربة المعيشة للزمن)، واستحالة انفصاله عنه داخل القصة المتخيلة في آن واحد؛ مما يجعلها وسائط بين الزمن الخارجي وصورته التي يعيد المحكي تشكيلها⁽³⁾.

ومع السرديات (NARRATOLOGIE)، يلمس ريكور تحولا في دراسة زمنية المحكي الروائي، إذ تحولت الإشكالية من البحث داخل التلفظ عن مبدأ داخلي للتمييز بين أزمنة الفعل إلى البحث في كيفية توزيع أزمنة الفعل بين التلفظ والمفوق، ويرى أن ميللر [G.MELLER] لم يكتف بحدود الخطاب، عند إجراء التمييز بين المفوق والتلفظ، بل يفتحه على زمن الحياة. وفي المقابل، يضبط عند جونيت أن هذا التمييز ظل منحصرًا داخل النص، دون إجراء أية علاقة بينهما.

وعلى الرغم من تسجيل ريكور دقة جونيت في توزيع الزمنين السرديين، وانفتاح ميللر على زمن الحياة، فإنه يثبت أن أحدا منهما لم يستطع تشكيل ما هو في حاجة إليه: "ترسيمة من ثلاث مستويات - التلفظ، المفوق، عالم النص - التي يرتبط بها [تباعا] زمن السرد، وزمن المسرود، والتجربة التخيلية، (FICTIVE) للزمن التي ترسل (PROJETEE) عبر الاتصال/ الانفصال بين الزمن الذي وضع كي يسرد والزمن المسرود (...)", فمللر يميز بشكل غير دقيق، المستوى الثالث من المستوى الثاني⁽⁴⁾.

(1) نفسه، ص. 18.

(2) نفسه، ص. 21.

(3) نفسه، ص. 94.

(4) نفسه، ص. 114.

بناء على ذلك، يتشكل الزمن عند ريكور من علاقة زمن السرد بزمن الحياة عبر الزمن المسرود، أي أن رهان لعبة العلاقة بين زمني جونيت هو المعيش الزمني " (VECU) TEMPOREL). ومن ثم يقول: يتضح كيف تتلاءم بنية سردية غير متصلة مع زمن الأخطار والمغامرات، وتتلاءم بنية سردية متصلة مع رواية التعلم التي تهيمن على موضوعات التطور والتحول، بينما تتلاءم الكرونولوجيا التي تخرقها التغيرات، والاستباقات، والاسترجاعات مع رؤية حول الزمن مجردة من كل قدرة على التحليق. ثم إن التجريب - يتابع ريكور - في نظام التقنيات السردية، مطلوب من طرف التشظي الذي يسم التجربة ذاتها⁽¹⁾.

والحال أنه وحده الانطلاق من الصوت "كفيل، بالنسبة لريكور، بتحديد الكون السردية بصفته صياغة تخيلية للزمن المعيش. غير أنه يطرح إشكالية مفهوم الصوت "في علاقته مع وجهة نظر (Point de Vu) يرى أن وجهة النظر "تؤشر، داخل محكي بضمير الغائب، أوبضمير المتكلم، إلى توجه نظرة السارد نحو شخصياته أو نظرات الشخصيات بعضها إلى بعض؛ وحينئذ فإنها تؤسس لتعدد التقييمات، وتتحمل بشحنة إيديولوجية؛ مما يجعلها مترادف مع مفهوم الصوت، أي أن العمل يفرز أصواتا أخرى، غير صوت المؤلف، وينجز عدة تغيرات تنظمها وجهة النظر⁽²⁾.

ومن جهة أخرى، يرى ريكور الصوت "مفهوما أساسيا بإيجاءاته الزمنية الهامة: فالسارد يؤلف الخطاب، ويحدد زمن حاضر السرد، وهو حاضر تخيلي، يقترح تسميته ألالازمن، لكنه لا يجد مبررا لإلغاء مفهوم زمن الحاضر التخيلي، مادامت الشخصيات، أيضا، تخيلية في أفكارها ومشاعرها وخطاباتها، وتبلور داخل القصة المتخيلة زمنها الخاص. ومن ثم، فدراسة الأزمنة الفعلية، وتحديد الأزمنة الحوار الداخلي التي تحكى ضمن الأسلوب غير المباشر الحر، قوضعنا، في كثير من الأحيان، داخل لعبة التداخلات بين أزمنة السارد، وأزمنة الشخصيات.

وعموما يخلص ريكور إلى أن "وجهة النظر" والصوت "مفهومان متلاحمان، بحيث لا يمكن الفصل بينهما (باحثين، لوثمان، أوزينسكي). لكنه يلاحظ وجود اختلاف واحد بينهما، ويتجلى في كون "وجهة النظر" تنبثق من قضية التركيب؛ مما يجعلها تظل داخل حقل البحث في التمثيل السردية؛

(1) نفسه، ص. 118-119.

(2) نفسه، ص. 140-141.

فينبتق من قضايا التواصل، ويتوجه إلى القارئ، حيث توشح القراءة لنقطة تقاطع عالم النص وعالم القارئ⁽¹⁾.

نستنتج أن نقاش بول ريكور المتشعب حول مقولة الزمن الحكائي، سيتيح للسرديات إمكانية الانفتاح على البعد الظاهراتي (PHENOMENOLOGIQUE) للمعيش الزمنى، لإعادة مقارنة زمنية الحكمي؛ ذلك أن الاستناد إلى مفهوم التجربة الزمنية التخيلية، يبرز أن التظاهرات السردية، لا تحكمها فقط الاختيارات السردية، بل تتأثر أيضا بطبيعة التجربة المعيشة المستعادة. لذلك، فالمقاربة ستحاول استثمار هذا الانفتاح في مسار رصد لها شكل بناء الزمن الحكائي ضمن التجارب الروائية الحديثة.

III- العلاقات النصية الداخلية

نقصد بالمستوى الداخلي للنص النسيج العلائقي الذي يحكم إنتاج البنيات النصية الصغرى والكبرى، فيدفع الحكمي إلى تجاوز الشكل السردى التقليدي، على مستوى طرق تبنيه. وسنحاول أن نعرض، ضمن هذا المحور، الأساس النظري للاستراتيجية النصية، والأدوات الإجرائية التي ستتمكن المقاربة من استكمال بلورة فرضيتها.

III-1- حول النص:

يتمظهر النص، كما يقول هوفيل (1985) كمجموع منته، ومبين من العلامات اللسانية التي تشكل ضمن أجزاء متسلسلة. ويبرز، في علاقته بالخطاب، كصيغة من صيغ اشتغال اللغة، وكبنية (Structuration) نوعية لعملية خطائية، وكإجراء إنتاجي ذي مفعول توليدي⁽²⁾. وبهذا المعنى، يختلف النص عن الخطاب والمتن (مجموع الملفوظات اللغوية الخاضعة للتحليل)؛ ويغدو جهازا ديناميا يعيد تنظيم المادة اللغوية، حسب مقصدية جمالية ودلالية.

في هذا الصدد، يربط ريفاتير (1979) [M. Riffaterre] مفهومه للنص بعملية إنتاجية على مستوى الدلالة والتدلال (Signifiante): فإذا كان النص الأدبي ينهي عبر توسيع الوحدات

(1) نفسه، ص. 148.

(2) هوفيل (1985)، المرجع السابق، ص. 23.

الصغرى التي تشكله، فدلالته تتمظهر داخل الخطية، بينما يتبلور تدلاله خارجها⁽¹⁾. ومن ثم يرى ريفاتير أن النص يستمد قيمته الجمالية من 'التدلال'، وهو مستوى من القراءة، يتيح البحث عنه القبض على عناصر الانسجام النصي، أي أن 'التدلال' يظهر أن النص يكرر شكلا واحدا، رغم التغير المستمر في طريقة القول⁽²⁾.

والحال أن ريفاتير (1982) سيعود إلى توضيح هذا المعطى النصي في مرجع آخر، فيربط الانسجام النصي الذي ينبثق من التدلال بمفهوم 'الرحم البنيوي' ((Matrice structurale). حيث يعيد التأكيد على أن النص يمثل (Variation) عن بنية موضوعاتية أو رمزية أو شيء آخر⁽³⁾. ويعتمد هذا 'التدلال'، حسب ريفاتير (1982)، على خاصيتين: ترتبط الخاصية الأولى بوقوع النص موضوعا لقراءة مزدوجة:

1. تحاول القراءة الأولى أن تجرد النص من الالتباسات واللاتطابقات اللغوية والنحوية، للكشف عن الدلالة.
2. تحاول القراءة الثانية أن تكون تأويلية وارتجاعية (Rétroactive): فكلما تقدم القارئ فيها، يتذكر ما قرأه. وبالتالي ينجز تفكيكا بنيويا للشفرة (Décodage structural) كلما توغل في القراءة. فيتوصل إلى كون الملفوظات المتتالية، متغايرات لنفس الرحم البنيوي. الذي ينظم مجموع النص⁽⁴⁾.

أما الخاصية الثانية، فترتبط بما يسميه ريفاتير 'المحددات المتظافرة النصية' (Surdeterminations) هي عناصر تلتحم في ما بينها داخل مجموع مبين، وكل عنصر يجد طريقه للامتداد داخل النص كله. يحدث هذا الامتداد، وفق اشتقاقين: في الاشتقاق الأول، يحول التشعب مكونات الرحم النصي إلى أشكال جد معقدة ويمكن أن يتخلص هذا الرحم في كلمة واحدة، قد لا تظهر في النص⁽⁵⁾.

(1) M. Riffaterre (1979), *Production du texte*, p. 75.

(2) نفسه، 76.

(3) - M. Riffaterre (1982). *Illusion référentielle*, p. 97.

(4) نفسه، ص. 97.

(5) نفسه، 100-101.

أما الاشتقاق الثاني الذي يسميه ريفاتير الاشتقاق الأليوغراماتيكي (Hypogrammatique)، فيقصد به إمكانية عودة عبارة، أو نص إلى نص سابق عنه يؤسس له أليوغراماً. ويمكن لهذا الأليوغرام، أحياناً، أن يترهن نصاً مسكوكاً (Steréotype) أو كليشيهات (Clichés) أو أمكنة، فيؤسس إطار المرجعية الداخلية⁽¹⁾. يبرز من خلال هذين الاشتقاقين، أن النص يخضع لعمليتين بنائيتين: تقوم العملية بالأولى بتحويل وتوسيع الرحم البنيوي إلى مظهرات نصية متنوعة، بينما تحاور العملية الثانية أشكالاً نصية خارجية، فتحوّلها، ضمن ظاهرة التفاعل النصي، إلى عناصر مكونة للنص الدامج. ومن ثم، يمكن القول، مع أحمد اليابوري (1993) أن ريفاتير يعتبر النص "فضاءً لنصوص متعددة تختزقه وتتفاعل فيه، عن طريق أشكال شتى من الحوار والجدل [كما أن] النص، لا يتم تلقيه إيجابياً إلا بالرجوع إلى قواعد اللغة وإرغامات السياق، وفي ارتباط مع التناص"⁽²⁾.

وعموماً، يربط ريفاتير مفهومه للنص بطرق تحليله، ولا يرى أهمية لتحليل شكلي للنص، بدون عملية قراءة فاعلة، وكاشفة، ومؤولة؛ حيث يقول إن إسهام التحليل الشكلي في تفسير الظاهرة (الأدبية) يتموقع في علاقة النص بالقارئ، وليس في علاقته بكتابه أو بالواقع. وبالتالي، فعلى عكس التقليد الذي يقارب النص من الخارج، يتوجب أن تنطبق المقاربة التفسيرية على مسيرة منظمة لرؤية الرسالة من طرف متلقيها، ويجب أن تنطلق من الداخل إلى الخارج⁽³⁾.

والواقع أن هذا التناص (Intertextualité) الذي يتحدث عنه ريفاتير، كانت كريستيفا (1969) و [Kristeva] (1970) قد حددت سماته النظرية، حيث تعرف النص، كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان، ويجعل الكلام التواصل يربط علاقات متعددة مع مختلف الملفوظات القبلية والسانكرونية، بمعنى أن النص يتحقق كإنتاجية (Productivité). وكمساحة لتبادل النصوص، وتداخلها وكمجال، أيضاً، لتقاطع الملفوظات وتناوبها⁽⁴⁾. غير أن نظرية التناص،

(1) نفسه، ص. 106.

(2) أحمد اليابوري (1993)، دينامية النص الروائي، ص. 15.

(3) ريفاتير (1982)، المرجع السابق، ص. 27.

(4) - J. Kristeva (1970), Le texte du roman, ed.3 (1979), p. 11.

- ستعرف تطوراً مهماً مع جونيت (1982)، ولم يعد مفهوم 'التناص' سوى غمط من أنماط نظرية موسعة يسميها 'المتعاليات النصية' (Transcendence Transtextualité)، وهي خمسة أنماط⁽¹⁾:
1. التناص (Intertextualité)، ويقيد جونيت دائرة اشتغاله إما في ممارسة ظاهرة 'الاستشهاد' (Citation) بشكله التقليدي، أو في ممارسة أقل ظهوراً وحرفية، وهي ممارسة التلميح.
 2. النص الموازي (Paratexte)، وهي العلاقة التي تربط النص، بالعنوان، والعنوان النوعي، والعناوين الداخلية والمقدمات والتذييلات والتحذيرات، إلخ..
 3. 'المتناص' (Metatextualité)، وهي علاقة 'التعليق' التي تجمع نصاً بنص آخر يتحدث عنه دون أن يسميه، ويسمى جونيت 'العلاقة النقدية'.
 4. 'التعلق النصي' (Hypertextualité)، وهو العلاقة التي تربط نصاً يسميه جونيت (Hypertexte) بنص سابق عنه (Hypotexte)، مما يجعلها علاقة أجناسية داخلية، تعتمد على عنصر الاشتقاق والتحويل لنصوص سابقة إلى النص اللاحق.
 5. 'معمارية النص' (Architextualité)، وهي علاقة صامتة (Muette) تتحدد من خلال البعد الأجناسي للنص، بمعنى أنها تبلور خصوصيات أجناسية على القارئ أن يكشف عنها.

لم يكن الغرض من هذه التعريفات المقتضية، وضع مفاهيم سنركز عليها أثناء التحليل، بل هي عرض لأسماء أنماط التفاعل النصي (عند جونيت) ضمن محاولة تحديد مفهوم النص. لكنها تندرج مع الاستخراجات النظرية الأخرى، ضمن تكوين إطار عام للمفاهيم التي سنركز عليها المقاربة، حيث سنثير شكلاً آخر للتفاعل النصي، أعادت الرواية الجديدة تشغيله وفق أشكال جديدة، ويسميه دلنباخ (1976) [Dällenbach] 'النصية الذاتية' (Autotextualité)، والحال أن دلنباخ قد اعتمد في استخراج هذا المفهوم الجديد على ريكاردو (1971)، الذي يميز بين التناص الخارجي الذي يربط نصاً بنص آخر، وبين التناص الداخلي الذي يتناول كعلاقة النص بذاته⁽²⁾.

(1) -G.Genette(1982), *Palimpsestes*, pp.9-13.

(2) - J.Ricardou (1971), *Pour une théorie du nouveau Roman*, p. 162

فأقترح تسمية هذه العلاقة الداخلية، تناسبا انطوائيا (Autarcique)، وهي صفة نصية لما يسمى بالانشطار المرآوي (Mise en abyme spéculaire) ⁽¹⁾.

III-2- تقنية الانشطار المرآوي:

يتصور ريكاردو (1967) أن القصة لا تتحمل إلا محكيها الخاص، ويمكن أن تتأسس كلياوية، (Totalitaire) تغطي على قصة أخرى تحقن في مجرى تبلورها. على أن العمل السردى يلجأ إلى قبول وتسويغ هذه الكلياوية، عبر تحويل القصة المدججة إلى مقطع يلخص القصة الإطار ⁽²⁾. ويؤكد ريكاردو أن هذه العلاقة الإدماجية، كان أندري جيد [A.Gide] قد اقترح تسميتها بالانشطار " (Mise en abyme)، بناء على ما لاحظته في بعض اللوحات والأعمال الأدبية: "أحب كثيرا أن لمجد داخل العمل الفني موضوع هذا العمل نفسه، منقولا كذلك، على مستوى الشخصيات. فلا شيء يضيئه ويعرض أبعاده، بشكل دقيق، أكثر من هذا الشكل: فمثلا في بعض لوحات ميملينغ [Memling] وكتتان متزيس [Q.Metzus] توجد امرأة صغيرة ومخلبة وداكنة، تعكس بدورها دواخل المكان الذي يوجد فيه المشهد المرسوم (...) وأخيرا، لمجد في الأدب، داخل هاملت، (Hamlet) كمشهد كوميدي... ⁽³⁾.

وتأخذ كل هذه الأشكال، بطرق متفاوتة، حسب جيد، شكل فن الشعارات (Blasons) حيث يتم إدماج شعار داخل شعار آخر ⁽⁴⁾. والحال أن ريكاردو (1973) سيشير إلى أن فيكتور هيكو [V.Hugo] كان أول من وصف هذا الإجراء الإدماجي، حيث ينقل لهيكو قوله بصدد الانشطار في مسرحية هاملت. إنه فعل مزدوج يخترق الدراما ويعكسها مصغرة؛ فلإ جانب العاصفة في المحيط الأطلسي، هناك عاصفة في كأس الماء ⁽⁵⁾. ومن ثم، تتأسس عملية الانشطار على الاختراق والانعكاس والتكثيف.

(1) -L.Dällenbach (1976), «Intertexte et autotexte», *Poétique*, 27.p.282-283.

(2) ريكاردو (1967)، المرجع السابق، ص. 172.

(3) نفسه، ص. 172-173.

(4) نفسه، ص. 173.

(5) ريكاردو (1973)، المرجع السابق، ص. 61.

ويمكن أن نشير إلى إحدى الطرق التي وظف بها ريكاردو (1967) تقنية الانشطار، من خلال عرض الأنماط الانشطارية التي استخرجها من تحليله لأسطورة أوديب⁽¹⁾. يتمثل الانشطار الأول في محكي صغير تنبأ فيه "دلف" للملك "لايوس" أن الولد الذي سيلده مع زوجته "جوكاست" سيقتلها. لكن "لايوس" أمر بإبعاد الولد بدل قتلها، لأنه لم يفهم المغزى الحقيقي للتنبؤ؛ مما سيصبح لهذا المحكي الصغير التحقق، حينما م قتل الولد أباه (الملك).

أما الانشطار الثاني، فيرتبط بجواب الآلهة عن سؤال أوديب ذاته عن مصيره، حيث توقعت له أن يقتل أباه ويتزوج أمه، لكن أوديب فهم التوقع في معناه المباشر، فغادر والديه الزائفين، والتقى بأبيه الحقيقي الملك (لايوس) وتزوج أمه، فتحققت نبوءة المحكي الانشطاري.

بينما يتشخص الانشطار الثالث في جواب أوديب على سؤال أبي الهول: "ما الحيوان الذي له أربعة قوائم في الصباح، واثنان في الظهر وثلاثة في المساء؟". فلما أجاب أوديب "بالإنسان"، اكتفى بالمعنى القريب الذي يحقق الانشطار في حياة كل إنسان. ولو أجاب هو أوديب، لعرف المعنى العميق للسؤال، وتحقق من نهايته: فأوديب هو الذي زحف على أربعة أثناء طفولته، ويقف الآن أمام أبي الهول، وسيحتاج إلى عصا كي يستطيع السير. وليست تلك العصا، سوى ابنته أنتيغون التي سيتوكل عليها، حينما سيعرف حقيقة مصيره.

هكذا، يظهر أن هذا الشكل الانشطاري، يتأسس على قيام قصة شذرية بحفر ممرها الخاص إلى التحقق انعكاسا للقصة الإطار التي تنزع إلى الإلتفاف على حصيلتها الدلالية؛ مما يجعل التماثل الذي يجمعها مبنيا على لعبة التكثيف التحكمي الاستشراقي.

من جهة أخرى، يرى ريكاردو (1967) أن الانشطار كمحكي صغير (Micro-histoire) يظل، مهما كانت وظيفته النصية، خاضعا لأبعاد معينة: فلا يتوجب أن يكون أطول من القصة التي يعكسها، تحت طائلة أنه هو القصة المعكوسة (Réfletée)، بمعنى أن القصة المحتوية لا يمكن أن تستحضر القصة المحتواة، إلا على شكل خلاصة: تلميحاً أو استعارة أو أسلوباً غير مباشر⁽²⁾. والحال أنه في كتاب: الرواية الجديدة، سيعود ريكاردو (1973) إلى مناقشة قضايا المحكي

(1) ريكاردو (1967)، المرجع السابق، ص. 173-175.

(2) نفسه، ص. 189.

الانشطاري، إلى جانب أنماط من الحكيمات الأخرى. ونعرض، هنا تحديدا، لتقسيمه لهذا المحكي إلى نوعين:

1. الانشطار الكاشف (Révélateur)⁽¹⁾، ويرتبط بمحكي صغير ينجز ثلاثة أدوار: فمن جهة أولى، يؤدي وظيفة التكرار (Répétition)، عندما يضاعف ما يحاكيه (Imiter)، أو بعبارة أخرى، يسطره بقوله ثانية. ومن جهة ثانية، يؤدي وظيفة التكثيف (Condensation) حيث يكثف المحكي الإطار بإعادة قوله بطريقة مغايرة، أي أنه يعتمد، في غالب الأحيان، على أحداث بسيطة ومختزلة. ومن جهة ثالثة، يؤدي وظيفة التوقع (Anticipation)، من خلال تشكيله أحداثا صغرى (Micro-événements) تكشف، مسبقا، عن الأحداث الكبرى (Macro-événements).

2. الانشطار التضادي (Antithétique)⁽²⁾، وهو الانشطار الذي ينازع وحدة وتماسك المحكي الدامج له، حيث يتبلور بنية نصية صغرى تعارض اشتغاله العام، بمعنى أنه يشتغل ضد التيار "الوحدوي" للنص الإطار، فيحدث فيه انقسامات واختلالات واسعة. وعلى عكس ذلك، يحدث أن يتشظى النص إلى مجموعة من الحكيمات الصغرى، فيضاعف الانشطار التماثلات والتجمعات، كي يلملم تشتت الأحداث. ومن ثم، يكمن الدور التضادي للانشطار، حسب ريكاردو، في تقسيم النص إذا كان موحدا، أو في "تقييد تناثر الحكيمات المشظية طبقا لتجميع الحكيمات الاستعارية"⁽³⁾.

يتضح، إذن، أن ريكاردو يبني مفهومه للانشطار على الجهد النظري لهيغو وأندري جيد، فيخلص إلى أنه يشتغل وفق مبادئ التكثيف والانعكاس والتكرار والتنبؤ، وتختلف طريقة وجوده داخل النصوص، تبعا لشكل بنائها السردية.

في نفس الإطار، يتابع دلنباخ [Dallenbach] في مجموعة من الأعمال، البحث في قضايا الانشطار. وسنعمد في طرح تصوره لهذا المفهوم، على عمله: المحكي المرآوي، نظرا لشموليته ودقته.

(1) - ريكاردو المرجع السابق، ص. 62.

(2) نفسه، 83.

(3) نفسه، ص. 85.

يلاحظ دلنباخ (1977) أن الانشطار قد أصبح، منذ أن تبنته الرواية الجديدة، مهياً لاكتساح مجال النقد الأدبي، واقتحام المجالات المجاورة، والتسرب إلى معجم كل فرد. ورغم الاتفاق الضمني الذي يبدو على استعماله، فإنه يحيل على مفاهيم هي من الاختلاف والتنوع "ما يجعلنا نلح، يقول دلنباخ، على ضرورة انتشاله من وضوحه الزائف، وزعزعة اليقينية التي نلتقاه بها"⁽¹⁾. لذلك، ينهري إلى عرض ومناقشة الإرث النظري حول الانشطار، ويثبت هذه الملاحظات⁽²⁾:

1. إن استعمال الانشطار عند أغلب النقاد، ينم عن الخاصية المتبادلة للانشطار والمرآة.
2. يوظفه المؤلفون دون أن يمشكلوه (Proplématiser): فمادة انشطار تجمع حقائق مختلفة، يمكن رصدها في ثلاثة أوجه أساسية، وهي الازدواج البسيط (Réduplication simple) (جزء نصي يعقد مع العمل الذي يدججه علاقة تماثل)، والازدواج اللا-منتهى (جزء يعقد مع العمل الذي يدججه علاقة تماثل، والذي يضم بدوره جزء آخر الذي... إلخ)، ثم الازدواج المفارق (Aporistique) (جزء يفترض أن يدمج العمل الذي يدججه).

بناء على ذلك، قام دلنباخ بوضع نموذجة للانشطارات التي كان النقاد يضعونها تحت نمط واحد، فيشيد على مفهوم الانعكاسية ثلاثة أنماط انعكاسية: انعكاس الملفوظ، وانعكاس التلفظ، وانعكاس الشفرة (Code)⁽³⁾، حيث يعرف الانعكاس بكونه ملفوظاً (Enoncé) يحيل على الملفوظ، وعلى التلفظ، أو على شفرة المحكي، [بمعنى] أن الملفوظ الحامل للانعكاسية، يشتغل، على الأقل، على مستويين: في المستوى الأول، يستمر في التظاهر كأي ملفوظ آخر، و في المستوى الثاني، يشخص عملية الانعكاس، أي يحضر كعنصر ميتا-دلالة (Méta-Signification)، يسمح للمحكي أن يعالج كموضوع (Thème)، ثم إن الانعكاس، يضيف دلنباخ، ليس رمزا مادامت العلاقة مؤسسة بين المعنى الاستعاري والمعنى الحرفي، كما أنه ليس مجازاً (Allégorie)، مادامت لا توجد علاقة نقلية بين المعنيين، كما أنه لا يمكن أن يصبح انعكاساً إلا بوجود علاقة ازدواج مع هذا المظهر الحكائي أو ذاك⁽⁴⁾.

(1) L. Dallenbach (1977). *Le récit spéculaire*, p.9

(2) نفسه، ص. 51.

(3) نفسه، ص. 61.

(4) نفسه، ص. 62-63.

ولما كان التماثل هو سمة هذا الازدواج الانعكاسي، فدلنباخ يحصر بعض أشكاله المباشرة (التشابه - المقارنة - التوازي - القرابة - التطابق) وبعض فروعه غير المباشرة التي لا تقل أهمية عن الأولى. وتتمثل هذه الأشكال غير المباشرة في الجناس، على مستوى الأبطال، بين المحكي-الإطار والمحكي المدمج. (سيغموند وسنغلاند في Walsungenblut لطوماس مان [Th.Mann].) وفي شبه-جناس بين الشخصية والمؤلف (روي دوزيت وروب غرييه في les gomme) وفي الجناس بين المحكي-الإطار والمحكي المدمج (الموشحة الدينية (Oratorio) «Dr. Fausti Weheklag» داخل Doktor Faustus لطوماس مان أيضا). و يوجد في تكرار ديكور كاشف ونجبة من الشخصيات (التطابق بين القصة و النجادة في Une vie لموبسان [Maupassant] ، وكذلك في استعادة نصية لعبارة أو مجموعة من العبارات الأعراضية (Symptomatiques) للمحكي الأول داخل المقطع الانعكاسي⁽¹⁾.

من جهة أخرى، يميز دلنباخ بين الملفوظات الانعكاسية الميتا-حكائية، والملفوظات الانعكاسية الحكائية (Diégétique) والميتا-محكيات الانعكاسية. ويحدد، أولا، الميتا-محكي بكونه، المقطع النصي الذي يضطلع به سارد داخلي، تخلى له السارد أو المؤلف عن المكان مؤقتا". ويحكم الميتا-محكي الانعكاسي ضمن هذه الوضعية، أربع خاصيات، وهي عكس المحكي، وقطعه، وخرق الحكاية (Diégèse)، وإدخال عامل التنوع داخل الخطاب. ومن المفروض أن يكون هذا الإدماج عبر ترهين سردي يختلف عن الترهين السردى الذي يحكم المحكي الأول، كما يتشكل وفق شكل محكي شفهي أو كتابي.

أما الملفوظات الانعكاسية الميتا-حكائية، فلا تهدف، حسب ريكاردو، إلى التحرر من وصاية المحكي الأول، وهي تتمثل في المحكيات المنقولة عبر الأسلوب غير المباشر، والأحلام، و العرض المرئي، أو السمعي، إلخ؛ بينما لا تتسبب الملفوظات الانعكاسية الحكائية لا في تغيير الترهين السردى ولا في تفكيك الاستمرارية الحكائية، بل ترتبط بالمحكي الأول، وتتطابق مع مجراه، وتنحصر في الكون الذي رسم لها⁽²⁾.

(1) نفسه، ص. 65.

(2) نفسه، ص. 72 - 73.

هكذا.. يحدد دلنباخ السمات العامة لمفهوم الانشطار، ثم ينتقل إلى التمييز بين أنماطه

الثلاثة:

III-2-1- انشطار الملفوظ التخيلي (Fictionnel):

يتحدد انشطار الملفوظ، حسب دلنباخ، كذكر لمضمون أو خلاصة تناصيين، فيما أنه في تكثيفه مادة المحكي، يؤسس ملفوظا يحيل على ملفوظ آخر، ويكتسي بالتالي سمة الشفرة الميتا-لسانية، وبما أنه جزء من القصة التي يلخصها، فهو يكون من ذاته أداة للعودة، ويفسح المجال بالتالي لتكرار داخلي. وبفضل وظيفته السردية التي تتمثل في حشده لخصائص التكرار وخصائص ملفوظ من الدرجة الثانية، فالانشطار يوفر للعمل بنية قوية، ويجعله يتحاور مع ذاته⁽¹⁾.

غير أن أهمية هذا الانشطار ومفعوله، يشير دلنباخ، يتغيران طبقا لدرجة التماثل بين الملفوظ الانعكاسي والملفوظ المنعكس من جهة، وطبقا لوضعيته داخل السلسلة السردية من جهة أخرى؛ ذلك، يرى دلنباخ أن المحكي الانشطاري يمكن أن يحضر موحدًا، أو يقدم مجزأ، فيتناوب مع النص الذي يدججه؛ كما يمكن تناوله ضمن قضايا زمنية السرد، على اعتبار أنه يتحدد وفق المفارقات الزمنية الداخلية التي حددها جونيت، فهو يمكن أن يشكل انشطارا استباقيا يعكس القصة التي ستأتي قبل نهايتها، أو انشطارا استرجاعيا يعكس القصة بعد نهايتها، أو انشطارا استرجاعيا-استباقيا (RETRO- PROSPECTIVE) يعكس ويكشف الأحداث السابقة واللاحقة عن نقطة تثبيته داخل المحكي. ويؤكد دلنباخ أن التمعن في هذه الأنماط، يبرز أن الانشطار التخيلي (الملفوظ) ضعيف في البداية، ومهمش في النهاية، لكنه قوي في الوسط⁽²⁾.

يبدو أن حضور الملفوظ الانشطاري بنية سردية موحدة، يساعد في كشفه وتحديد موقعه الزمني على ضوء المفارقات الزمنية، لكن أمر تحديد موقعه الزمني يتعقد، حين يتجزأ، وتتعدد مواقعه النصية. إنما يرى دلنباخ، من جهة أخرى، أن الانشطار التخيلي يغدو ضمن هذه التشظية عامل توحيد وتجميع الأجزاء المنجذبة (Aimantés) استعاريا⁽³⁾، وهو ما يحيلنا على أحد نمطي ما يسميه ريكاردو الانشطار التضادي" كما رأينا قبل قليل.

(1) نفسه، ص. 76.

(2) نفسه، ص. 82 - 83.

(3) نفسه، ص. 94.

III-2-2- انشطار التلفظ:

إذا كان انشطار الملفوظ يعكس فعل إنتاج المحكي، فانشطار التلفظ، في نظر دلنباخ، يتبلور عامل (Agent) وفعل هذا الإنتاج نفسه. ومن ثم، فهو "1) تشخيص 'حكائي' لمنتج، أو لتلقي المحكي. 2) توضيح الإنتاج، أو التلقي كما هو. 3) الإظهار الحكائي الذي يشرط هذا الإنتاج- التلقي". وهي كلها عمليات انعكاسية، تستهدف إحالة اللامرئي مرثياً⁽¹⁾.

ويرى دلنباخ أن انشطار المنتج (Producteur) يهتم ممثل المؤلف الواقعي: المؤلف الضمني، الذي يضطلع بوظائف تقديم وتنظيم وحكي النص؛ وهي وظائف سيسندها لتفعلت (1981)، كما رأينا سابقاً، إلى ترهين السارد، كما يثبت أن الشخصية الرئيسية هي التي تبلور نشاط هذا الانعكاس⁽²⁾. وبذلك، تفرز انشطارات العمل المنتج انشغال المحكيات بعكس، دون توقف، مغامرة تكونها الخاص. وحينئذ تضاعف الشخصيات البديلة (Sibstitus) مؤسسي الجهاز الروائي⁽³⁾.

ويلاحظ دلنباخ، من جهة أخرى، أن أثر الانشطار التلفظي يتفاير بدوره تبعاً لدرجة التماثل التي توجد بين نشاط الكاتب ونشاط ممثله داخل المحكي، وهي ثابتة تماثلية تنطبق أيضاً على انشطارات المتلقي والتلقي، وهو ما يوضحه برواية البحث عن الزمن المفقود، إذ يعتبر الفنانين التخيليين بدائل، بدرجات متفاوتة، للكاتب بروست [Proust]: فالقراءة قوية بينه وبين إلستير وفونتوي [vinteuil/Elstir] بينما ضعيفة برغوت [Bergotte]⁽⁴⁾.

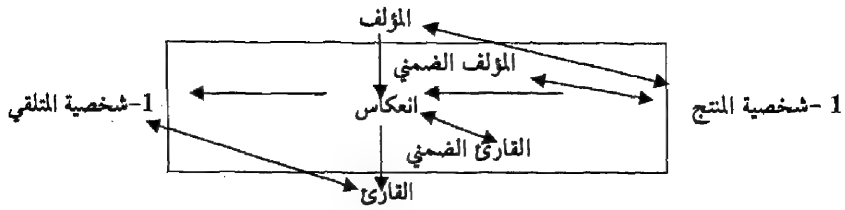
ولأن دلنباخ يسعى إلى القبض على كل العناصر التي تنشغل بانشطار التلفظ؛ فإنه يضع هذه الترسمة العامة لعرض محاور الإنعكاس.

(1) نفسه، ص. 100.

(2) نفسه، ص. 101.

(3) نفسه، ص. 102.

(4) نفسه، ص. 103.



بناء على هذه الترسيمية، يحاول دلنباخ أن يضبط وضعية البطل (Protagoniste) المنتج أو المتلقي ضمن الشبكة التواصلية العامة: فإضافة إلى إمكانية وقوعه منتجا يمثل انعكاسيا، المؤلف الضمني، كما رأينا قبل قليل، فإنه حين يحجزه انشطار التخيل ينتهي دوره كمنتج، ويبقى دوره كمتلق، وبالتالي ينتقل انشطار التلفظ إلى المتلقي الذي يعكس شخصية المنتج؛ وهي وضعية تتهمش فيها الشخصية الرئيسية، وتحضر الشخصيات الأخرى لتقديم أمامها حدثها الماضي والمستقبلي. ومن ثم تغدو المهمة إظهار أن انشطار القصة المسرودة تشتغل تجاه المرسل إليه الداخلي كممثل (Exemplum) حقيقي⁽¹⁾.

ولتوضيح هذا الإجراء الانعكاسي، يبيّن دلنباخ على مقارنته لقصة Le décameron لبوكا (Boccace)، مجموعة من النتائج تظهر التلقي الداخلي متوزعا على ثلاث لحظات:

1. تفكيك رموز العلامات.
2. الوعي بها.
3. إنجاز الفعل اللازم.

يثبت دلنباخ أنه "إذا كان يمكننا توظيف تعبيرات متعددة في (3)، ف(2) لا يسمح إلا بواحد: المعرفة؛ وإذا كان منطقيا أن نفضل المحكيات التي تمنح الأولوية للحبكة (3)، فالمحكيات التي تكون فيها المغامرة داخلية بشكل خاص تبرز (2) (...). وفي الوقت الذي تتمفصل فيه اللحظة (3) على اللحظة (2)، وتتغير اللحظة (2) تبعا لـ (1)، فبنية التلقي يمكن أن تدرك كسلسلة مشدودة إلى

(1) نفسه، ص. 108.

الإنجاز التأويلي للشخصية: وأن ترى التماثل أو تتعاضد عنه، أن تؤوله، بشكل صحيح، أو أن تنخدع فيه، ذلك هو السؤال⁽¹⁾.

هكذا يبنى انشطار التلفظ، بشكل عام، على تحول المؤلف الضمني إلى قارئ ضمني يبلور تأملا حول شروط توليد النص كموضوع وكتخيل، كما يرتكز إما على تحمل الشخصية المنتجة لعكس نشاط المؤلف، أو على تحويلها بدورها إلى متلق لحكي مدمج، بغية تأسيس انشطار التلقّي الخارجي.

III-2-3- انشطار النص والميتا-نص (الشفرة).

يقصد دلنباخ بانشطار النص (Texte) انعكاسا آخر، لم يشمل التقسيم الثلاثي السابق، ويرى أنه يقع بين انشطارات الملفوظ وانشطارات التلفظ، كما يشير أنه يحتضن انشطارين: الأول تخيلي، يضاعف محكي القصة المسروقة في بعدها المرجعي (Référentiel) والآخر نصي يعكس هذا المحكي في بعده الحرفي (Littéral)، بصفته نظاما دالا⁽²⁾.

بناء على ذلك، يرى دلنباخ أن موضوع انشطارات النص يتحدد في تمثيل تركيبة النص الذي يدجها، وفق سياق يتيح "تناول تزامن العناصر المشتغلة والعلاقات التي تربط بينها" ومن ثم، فهي "دائما انشطارات الشفرة (Code)، على أن هذه الأخيرة تتميز عنها بعملها على كشف مبدإ هذا الاشتغال"⁽³⁾.

ويمكن أن تحضر هذه الانشطارات الميتا-نصية كأستعارات حكاية تبنى عناصرها التمثيلية، عبر علاقاتها التبادلية والتجاورية مع النص⁽⁴⁾، أو تتأسس بصيغ مباشرة، كعلاقة تماثل بينها وبين النص المرجع. والحال أن هذا التماثل يصعب ضبط حدوده، وتتفاوت درجاته، حسب دلنباخ، من نص إلى آخر، فقد يتحقق "فنا شعريا، أو صراعا جماليا [نقد الرواية التقليدية والدفاع عن أهميتها

(1) نفسه، ص. 109 - 110.

(2) نفسه، ص. 123.

(3) نفسه، ص. 126.

(4) نفسه، ص. 128.

للرواية الخالصة في [مزيفو النقود]، أو بيانا (Manifeste)، أو تعويذة (Credo)، أو كإشارات إلى المقصدية التي يسند لها المنتج للعمل أو يسند لها العمل لذاته⁽¹⁾.

بناء على ذلك، يحاول النص من خلال الانشطار الميتا-نصي تسريد إشكالية كتابته وصيغ توليده سواء بطرق استعارية أو خطابات خارج-حكائية.

وعموماً، يتضح أن دلنباخ يضع نمذجته للتحقق الانشطارية، بناء على معطيات النصوص الروائية التي قاربها. فيظهر أن كل نص يبلور انشطاراً، يقصد بذلك إما تكثيف القصة الموحدة، أو تقييد القصة المتشظية، أو مسرحة نشاط المتلفظ أو المتلقي، أو عكس (حرفياً) اشتغال النص في تشكيل عوالمه. ومن ثم، فوحده التحليل يستطيع الخوض في ضبط أنماط الانعكاسات وتداخلاتها ومستويات التماثلات النصية-الذاتية (Autotextuel).

III-3- العبارات النصية:

نشير في هذا المحور مفاهيم جديدة تحكم، أيضاً، توليد النص وتنظيمه؛ وسنعمد في ذلك على ريكاردو (1973) الذي يطرح شكلاً آخر من التماثلات النصية، غير الحكي الانشطارية، حيث يرى أن التعدد داخل وحدة النص، يخضع لعمليات توليدية تناظرية، تقيّد تجزأه وتجمع عناصره تحت مبدأ موحد⁽²⁾.

والحال أن ريكاردو يقسم العبارات التناظرية، حسب درجة الاختلاف أو الائتلاف التي يجمع المتواليات السردية⁽³⁾، فيبرز أن التماثل-الصغير (Micro-Similitude) الذي يوحد مجموعات متعددة، يكون طرف التناظرات بينها قليلاً، وما يلاحظ فيها هو التشابهات. بينما يرى أن التماثل-الكبير (Macro-similitude)، يكون فيه طرف التناظر بين مجموعات النصية كبيراً، وما يلاحظ فيها هو الاختلافات. ومن ثم، يحدث التماثل-الصغير المتماثلات (Similantes)، ويحدث التماثل-الكبير المتغايرات (Variantes)⁽⁴⁾.

(1) نفسه، ص. 130.

(2) ريكاردو (1973)، المرجع السابق، ص. 86.

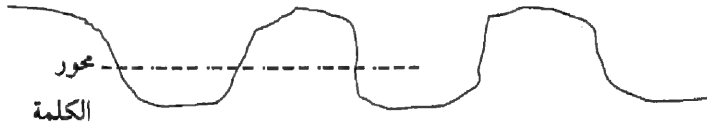
(3) المتوالية هي مجموعة من الأحداث المعروضة بدون فجوة (hiatus). أما العبور فيتجلى في التحول داخل المتوالية ريكاردو (1973)، نفسه، ص. 87.

(4) نفسه، ص. 87.

III-3-1- العبارات التناظرية الصغيرة (المتماثلات):

يُميز ريكاردو بين عبورين تناظريين صغيرين، يرتبط الأول بعبور فعلي (Actuel)، ويحدث بين متواليتين متجاورتين، ويرتبط الثاني بعبور بالقوة (Virtuel)، ويشد تماثليا متواليتين، تفصل بينهما متواليات أخرى⁽¹⁾. ويرى أن كليهما ينجز عمليات عبورية بسيطة يحددها كالتالي⁽²⁾.

1. التكرار أو إللازمة، ويتجلى في تكرار كلمة في متواليتين أو أكثر، فإذا كان ضمن العبور الفعلي، تكرارا متقاربا، فإنه ضمن العبور بالقوة، يرسم منحنيات جيبية على محور الكلمة المرددة، كما يبرز ريكاردو ذلك في هذه الترسمة: 1



والحال أن هذا العبور يحول، حسب ريكاردو، هذا المنحنى إلى حلقات (boucles)، فيدفع مجموع النص إلى الشكل جهازا نفليا (En trèfle) تغدو الكلمة المعادة مركزه؛ مما يعني أن النص يتعقد، حينما يبلور محاور تكرارية متعددة يفرز تعدد أنفلات المتداخلة.

وهذه ترسيمة (2) لشكل النفلة:



2. تعدد المعاني (Polysémie). يثبت ريكاردو أنه تكرار لنفس الكلمة، لكنها تحيل من متوالية إلى أخرى، على مختلف مظاهر حقلها الدلالي.
3. الجنس (Homonymie)، ويتعلق الأمر بتكرار كلمتين أو أكثر، لهما نفس النطق ويختلفان في أحرفهما.

(1) نفسه، ص. 88.

(2) نفسه، صفحات: (91-98).

4. الترادف التقاربي (Synonymie approximative)، ويتشكل من تقاطع متواليتين أو أكثر عند محور دلالي يقلرب بينهما.

3-3-2- العبارات التناظرية الكبرى (المتغايرات).

يرى ريكاردو أن هذه العمليات النصية تجمع بين متواليات متجاورة أو منفصلة، باعتبارها متغايرات بعضها لبعض، وتحيل على الشيء ذاته. ويميز بين علاقتين تناظريتين:

3-2-1- التنافس الداخلي:

يرتبط بتصارع متغايرتين أو أكثر على الإحالة على الواقع؛ ويكون إما تنافسا حادا بين متغايرات متجاورة، أو تنافسا خفيا بين متغايرات متناثرة داخل المحكي⁽¹⁾، وفي الحالتين، يرى ريكاردو أن القصة المتخيلة تستحيل كلها متغايرات. ومن ثم، ينزع المحكي إلى التوالد كتوال من التنظيمات التي تعرض عناصر النص وانتظاماتها⁽²⁾.

3-2-2- التنافس الخارجي:

يشير ريكاردو، في هذا الصدد، أنه يحدث أن يشغل محكي واحد عدة كتب، لا بمعنى أنه يمتد داخل عدة أجزاء (Volumes)، إنما بتناوله، بطرق مختلفة، محكيا واحدا داخل كتب عديدة⁽³⁾. ولكن ما يهمه أكثر، هو أن تحضر محكيات عديدة، بشكل متداخل أو متراكب، داخل كتاب واحد؛ وهنا يتصارع كل محكي لأجل الاستئثار بفضاء هذا الكتاب، كي يتبلور محكيا أساسيا يحيل المحكيات الأخرى تابعة له.

والحال أن ريكاردو يحدد المبادئ التي توحد مجموع الأحداث لتشكيل المحكيات، ويسميتها ألثوابت^(Invariants): فكلما ارتبطت الأحداث بشخصية واحدة، أو لحظة واحدة، أو مكان

(1) نفسه، صفحات: (10 ← 107).

(2) نفسه، ص. 108.

(3) نفسه، ص. 113.

واحد تكون محكياً⁽¹⁾، ولهذا يقول ريكاردو: إن نصا يشغل محكيات متعددة، حينما لا تتقاطع هذه المحكيات، أساسا، عند أي من هذه العوامل الثلاثة⁽²⁾. لكننا نرى أن هذا التحديد، ذي الطابع النظري، يظل نسبيا، لأنه يحدث أن تتداخل المحكيات في ما بينها، ويغدو صراعها على فضاء الكتاب، صراعا على المكان أو الزمن. لذلك، وحدها ملامسة النص تكشف ما إذا كان التعدد في المحكيات تعددا للثوابت الموحدة. أو أنه تعددا ينشد إلى ثابت واحد.

يظهر، إذن، أن العبارات النصية تندرج، بعملها على ربط بين أجزاء النص، ضمن حقل التماثلات الواسع؛ مما يجعل أهميتها تزداد عند معالجتها وتحققاتها في نصوص متشظية ومتشذرة. ومن ثم، فهي تسعى، إلى جانب التظاهرات النصية الانعكاسية، إلى إبراز طرق انشغال النص بذاته، ودفعه إلى التشكل خارج الهياكل السردية التقليدية.

خلاصة:

حاولنا، ضمن هذا الفصل، صياغة فرضية المقاربة بناء على ما أفرزته الرواية العربية الحديثة من أشكال جديدة، واعتبرنا أن اختيار المحكي، بمفهومه الواسع، كمستوى نصي، سيتيح لهذه الفرضية إمكانية البحث عن مساعيها ضمن محاور متعددة. وقد دفعنا ذلك إلى التركيز على نظرية السرديات المفتوحة على نظريات التلفظ والنص؛ فعمدنا إلى صياغة جهاز مفاهيمي منسجم من تصورات نظرية يكمل بعضها البعض، على أنه سيغتنى بملاحظات وإشارات نظرية أخرى ترتبط بقضايا متعددة سنطرحها في حينها. ومن ثم، يحضر هذا الجهاز المفاهيمي الذي استخرج مواءمة مع مداخل المقاربة التحليلية، تفصيلا للمرجعية النظرية وتوفير المفاهيم، سنحاول، من خلالها، ملامسة الشكل الروائي الحديث بعيدا عن النزعة التطبيقية.

(1) نفسه، ص. 114.

(2) نفسه، ص. 115.

الفصل الثاني

مستويات التجريب في رواية

المسافات لإبراهيم عبد المجيد

I- الاختيارات السردية العامة

1- منطق توليد المادة الحكائية:

نقصد بالاختيارات السردية مجموع العناصر التلفظية والصيغ الخطائية التي يبني عليها المحكي رهاناته التحديثية، وسنحاول معالجتها داخل عكبي المسافات⁽¹⁾ من خلال ضبط لعبة السرد في تشكيل صيغه وسجلاته التعبيرية وتنويعها. وسنركز في إنجاز ذلك على تحليل المقاطع التي تتوسم فيها التشخيص الدقيق لقضايا المستوى التحليلي.

1-1 عن ترهين السارد الأول:

لا شك أن تحمل مسؤولية السرد تجعل هذا الترهين ينجز، في خضم تبلور العملية السردية، وظائف متعددة ومتداخلة. ولا يمكن القبض على مسار حركته، داخل شبكة المنظورات السردية، إلا من خلال تناول متدرج لمكونات النص السردية. لذلك، لا تؤسس هذه النقطة التحليلية الفرعية سوى محاولة لتحديد عام لموقعه السردية.

يقول ترهين السارد الأول:

الليلة يحتفلون بوصول القطار غدا. عشرون دارا متقاربة، ملتصقة، تكاد تكون متكومة فوق وجوار بعضها. الناظر إليها من بعيد. يقول إن وداعا عظيما يجمعها، والخائض فيها قد يلعن الدور ومن بها. قد يبكي أو يصاب بالجنون. عشرون دارا على هامش المدينة، يحدها ماء البحيرة والصحراء، تمر خلفها قطارات وقطارات، ومن بينها جميعا كان لهم، مع قطار واحد، شؤون وشجون كما يقال! (ص17-18).

(1) إبراهيم عبد المجيد (1983)، المسافات، القاهرة دار المستقبل العربي.

تكمّن بؤرية وشمولية هذا الملفوظ في تكثيفه، بشكل عام، لعلائق ترهين السارد بموضوع السرد وغطه: فإذا كان المؤشر الزمني (الليلة وغدا) يربط هذه الوضعية السردية بالوضعيات السابقة، فالمؤشر المكاني (دور القرية) يربطها بالسياق التلفظي العام؛ وهو ما يفرض نقلة تلفظية بين عملية الإخبار بالاحتفال وشمولية الإخبار بالموضوع السردى العام. والحال أن قراءة هذا الشق الثانى، استعاريا، يفضى إلى استجلاء ملمح السارد الأول، حيث تغدو الوجدتان السرديتان: الناظر إليها من بعيد" وألخائض فيها، استعارة على تأرجحه بين الرؤية السردية الخارجية والرؤية السردية الداخلية، طيلة إنجازه لوظيفته السردية. وإذا كان خطابه التقييمي: "قد ييكي أو يصاب بالجنون" يستهدف موضعة المتلقي داخل إطار نفسي معين، فهو من جانب آخر، يؤشر، سرديا، على صعوبة المغامرة في عملية الخوض في مثل هذه المواضيع (المأساوية)؛ ليظهر للمتلقي أن السرد سيأخذ (بالفعل) صيغة حديث له شجون، كانعكاس داخلي لعلاقة "الشجن" بين القرية والقطار. أما إذا توغلنا قليلا في التأويل، سنسجل أن رؤية السارد إلى فضاء موضوع التبيين، تنعكس على شكل توزيع المتن السردى داخل النص؛ على اعتبار أن مشهد الدور المتجاوزة/ المتكومة، قد يوحى بمجاورة الأجزاء الحكائية، وخلق سبل تداخلها. ومن ثم، تجدد تشظية النص السردى مبررها في الواقع المرجعي المستعاد ذاته، على أن المنطق الذي يظهر هذا الواقع منسجما (ود عظيم) لرؤية خارجية، ومتنافرا لرؤية داخلية، ينقلب عند مقاربة النص السردى، حيث إن نزوعه إلى تجزئ المحكى إلى وحدات حكائية صغرى، يربك القراءة الأفقية، بينما تستكشف، في المقابل، القراءة الحايثة انسجامه الداخلى.

في المستوى الأخير، يبرز أن التشظي السردى ينظم توالده منظور سردى خلفي: فالسارد الأول يستند إلى ضمير الغائب، في عرضه قصة يغيب عنها. ومن ثم، يتموقع ترهينا خارج ومتباين-حكائيا. بيد أن استجلاء مواقعه السردية يكشف أنه لم يستثمر هذا الغياب ليهيمن، كما في السرد التقليدي، على تحريك الأحداث والشخصيات من منظوره الخاص، إنما يتيح حرصه على التنوع والتعدد إمكانيات واسعة للترهينات الأخرى للتعبير والمساهمة في تشييد البنية السردية، كما سنرى في المحطات التحليلية اللاحقة.

1-2- خصوصيات النسيج الحكائي:

تصور أن ملامسة النسيج الحكائي في هذا المستوى من التحليل، يقتضي إثارة قضايا بناء الحكائي عند تقويضه للهيكل السردى التقليدي. وسنحاول أن نستجلي رهاناته التجديدية، عبر متابعة شكل توالد الأحداث والمواقف، داخل الشكل السردى المقترح.

1-2-1- بنية التجاور والتداخل:

تنوزع البنية السردية على ستة أجزاء تتفرع، بدورها، إلى أقسام متفاوتة العدد؛ حيث تنقلص تدريجياً، من ستة أقسام في الجزء الأول: الاحتفال إلى خمسة في الجزء الثاني: التحولات، وأربعة في الجزء الثالث: خروج، لتنحصر في قسم واحد في كل جزء من الأجزاء الثلاثة الأخيرة: الصحراء، والمدينة، والقيامة. ويمكن أن نحسب هذه الأجزاء محكيات صغرى تحتضن محكيات شذرية، سنطلق عليها أسماء الشخصيات الفاعلة التي عنونت بها الأقسام السردية. غير أن الانتشار السردى لكل محكي شذرى يضيّق أو يتسع، من محكي صغير إلى آخر، وفق إجراءين سرديين: يرتبط الأول بإمكانية تحقيق التجاور على مستوى عنونة الأقسام، بينما يظل الإجراء الثانى خارج الحصر، لأن اختفاء اسم الشخصية على مستوى العنونة لا يعنى، بالضرورة، عدم انتشار محكيها داخل المحكي الصغير، بل يشكل التداخل المعقد والكثيف خاصية أساسية في العلاقات السردية. لذلك، سننكب المقاربة على معاينة لعبة السرد عند تحطيمها لمظهر التجاور الذي يعد مستوى أساسياً في تجربة تمديد تقنيات الكتابة الروائية.

لعل استثمار المفاهيم التي ترتبط بنظرية التبشير في انفتاحها على قضايا تلفظية، سيمكن التحليل من متابعة طرق انتشار المحكيات الشذرية داخل الأجزاء السردية، ومن القبض على ما يفرزه الربط بين إرغامات التحبيك، والنزوع إلى تحطيم البناء السردى التقليدي. لذلك، سنحاول الانطلاق من مقاطع سردية تكثف استراتيجيات الاختيارات السردية.

سنبرز في البدء، مسار تشكل محكي ليلى وسعاد ضمن الأجزاء التي ينتشر فيها، بصفته محكياً مجاوراً، أي ستتابع هذا التشكل داخل الأقسام التي عنونت بـ"ليلى وسعاد". وتعود علة جمع الشخصيتين، ضمن معالجة موحدة، إلى اقتران اسميهما في عنوان القسم الثانى في الجزء السردى الأول. والحال أن هذا الاقتران الذي سيختفي في الجزء الثانى والجزء الثالث، يعود، بدوره، إلى كون الشخصيتين بؤرة لمشهد الاحتفال بقدم القطار:

"كانت النساء قد قررن الاحتفال، فليلة مجيء القطار بعد غياب عام كامل، ليست ليلة عادية. وجه سعاد كان يتألق بالفرح، ينتشي بالتحفز، وعيناها تهزمان العالم. أما وجه ليلي فكان لفة قمر حزين...." (ص.9).

في هذا الملفوظ الافتتاحي، يستعد السارد، عبر تبثير خارجي، للزج بـ"ليلي" و"سعاد" في أول حركة تدشن محكيهما: فالمرور من الكلبي (النساء) إلى الجزئي، يبيّن وضعية سردية تؤطر المستوى البؤري الذي ستشغله كل شخصية داخل مشهد الاحتفال، إذ إن رؤية "ألفرح" و"التحفز" على وجه "سعاد"، ورؤية الحزن على وجه "ليلي"، يؤسّس لتعارض سيؤثر على حجم التغطية السردية للشخصيتين؛ وهو ما يعني أن نقل الملامح الخارجية سيحكم التوليد السردى للمشاهد:

"طارت سعاد كالفراشة. انتظم الإيقاع. قوي. التهب الأكف بالتصفيق مع دقات الدفوف والطبول. دارت سعاد بقوة. تقافز العرق من مسام الوجه. برزت حمالة قميصها الباهت الزرقة من طوق الجلباب. طار ذيل الجلباب مع دورانها.

- ليلي. ليلي. ليلي.

غلغها الخجل. أمها جوارها تبتسم. أول مرة تبسم منذ غياب القطار. انقضت سعاد عليها تنهضها. انسحب طفل ناحية البحيرة يتبول. لن يغرق الماء العتب كما قالت أمه. لن تخرج الجنية كما قال أبوه. انسحب صبي إلى البيت يفتش عن فخاخه القديمة..." (ص.11)

يمثل هذا الملفوظ نموذجاً لخضوع العملية التلفظية للعبة التبثيرية، ذلك أن ترهين السارد يساوق، ضمن تركيبة سردية متشظية، بين التشخيص الخطابى وطبيعة الموضوع المبار: فإبراز حركية المشهد ونقله في تمفصلاته يقتضى رصف جمل فعلية مقتضبة، دون روابط داخلية. ووحدها رؤية السارد الخارجية تلحم، من موقع ثابت، تحولات المشهد، ضمن إيقاع سردي سريع؛ كما لا تغفل على تسجيل الأصوات والحركات المواقبة، لحظة صدورها، حيث إن انهجاس صوت غفل وسط الاستعارة السردية، يدل على النزوع إلى التشخيص المتزامن لعناصر المشهد، بينما تقضي الإشارة إلى الحركات، إلى إنزياح سردي إلى هامش مشهد الرقصة، إذ يستشرف استطراد سردي عودة بعض الأطفال إلى أنشطتهم القديمة التي لا تربطها صلة بشخصيتي "ليلي" و"سعاد". ومن ثم، يتضح أن محكي هاتين الشخصيتين لا ينطلق من أحداث، بل يتدشن بمشهد تكاد تغيب عنه شخصية "ليلي". فباستثناء ظهورها مقترنة بـ"سعاد"، ضمن شذرتين سرديتين منعزلتين لاحقتين: "تشابكت أيدي سعاد وليلي" و"أنفصلت الراقصتان" (ص.12)، لا تحتل شخصية "ليلي" سوى موقع هامشي يظهرها حزينة وغارقة

في تذكرات^١ أو في حوارات داخلية انزياحية؛ ليتأسس التمايز بين الشخصيتين عند هذه الانطلاقة، على ندرة الإحالة السردية على شخصية ليلي، وعلى التوغل في إبراز الموصفات الجسدية لشخصية سعاد، مما يبنى باحتمال تبوئها موقعا هاما ضمن اهتمامات السارد.

تبدو، إذن، اللبنة الأولى في تأسيس محكي: ليلي وسعاد، عرض مشهد طويل تخترقه تعاليق وأصوات وحوارات داخلية. أما اللبنة الثانية، فتندرج ضمن الجزء الثاني: التحولات، وفق إجراء شكلي يفصل بين الشخصيتين على مستوى العنوان، حيث لم يعد اسم سعاد مقترنا باسم ليلي، إنما فرقا على عنوانين لقسمين غير متجاورين؛ وهو اختيار سردي يشطي، ظاهريا، المحكي المزدوج إلى محكيين شذريين مكونين، فيعطي الانطباع بإمكانية تفرد كلا الشخصيتين ببنية سردية خاصة.

لا شك أن الوضعية المادية للشخصية (الشروط الاجتماعية والنفسية) تؤثر على إنتاج مادتها الحكائية، ذلك أن الجزء السردى في حمله لعنوان: التحولات، يفرز تحولا في الوضع الاعتباري لشخصية سعاد: فمقابل نشاطها الحركي ضمن المشهد السابق تظهر بعد عدة تحولات (موت الشيخ مسعود^٢ ومرور عام على الاحتفال ...) في مشهد سكوني:

وسعاد هذه الليلة، لم تشأ أن تقطع ما اعتادت عليه طوال العام. انتظرت أن يرسل لها الله أحدا، وما زالت تنتظر وكل شيء يخذلها حتى جسمها، هكذا تقول كل ليلة وتحدث بعلمها. فجسمها ما يزال جميلا. وتدعو بعلمها أن ينظر إليه معها في المرأة. تسأله هل يرى النهد الذي يتعلق به كطفل صغير؟... (ص. 39).

تختصن هذه الوضعية السردية السياق الحكائي الذي يحكم إنتاج محكي سعاد الشذري في هذا الجزء. وإذا كان المؤشر الزمني: هذه الليلة يربط الحدث بحاضر التلفظ، فالمؤشر الموالي: كل ليلة، يلغي هذا الربط، كما تلغيه من قبل أفعال الدهومة (اعتادت، ما زالت تنتظر...). لتأسس المحطة الثانية في هذا المحكي نشاطا تكراريا يواثر طقوس الحب^٣ (ص. 40) التي تقيمها سعاد مع بعلمها الشيخ مسعود الذي مات؛ وهو ما يشكل مشهدا جديدا يخلق مجالا واسعا لحوارات داخلية طويلة، فتحدث انزياحات تبثيرية من الرؤية الخارجية إلى الرؤية الداخلية، عند حضور شخصية الشيخ مسعود متلقيا (مفترضا) لصوت شخصية سعاد. مما يحيل القسم الحكائي في معظمه رسالة شفوية مباشرة تبثرها شخصية سعاد كميثا-محكي، فتؤدي مهمة ترهينية من خلال إخبارها الشيخ مسعود بأحداث متعددة، كما يبرز هذا المقطع:

مسكين أبوها. منذ أن شرد شردت هي وأمها (...) حتى التقيتا بالشيخ مسعود على رصيف محطة حزينه. تذكر ذلك اللقاء الأول كل ليلة، كما تذكره الآن. وتحدث بعلمها. أتذكر؟ إنها القضبان البعيدة والخطوات الغافية. كنا نائمتين أنا وأمي على الأريكة الخشبية فوق الرصيف. الرصيف القديم ذو البلاط المربع دائما. وجئت أنت لتضع فوقنا غطاء كان لك. وأخذتنا في الصباح إلى دكانة الفول والشاي. دكانة مثل الدكاكين التي فوق الجسر. التي نشترى منها أو نراها ونحن ذاهبات لشراء السمك حين لا يصطاد الرجال ! وزينب صارت تبيع السمك مع امرأة اسمها أم هنية (...).

أتذكر يا شيخ مسعود، حين أطعمتنا في دكان الفول والشاي؟ أتذكر كيف كانت نظرتك إلي؟ نظرة واحدة وأصبت مني القلب وأنت الرجل الذي كان وقورا، وأخذتني إلى المأذون. تزوجتني وأحضرتني إلى هناك. لماذا فعلت ذلك؟ (ص. 42).

تواصل، عبر انزياح صوتي داخل هذا الملفوظ الطويل، وضعيتان سرديتان: في الوضعية الأولى، يلجأ ترهين السارد الأول إلى تبثير داخلي عبر ذاكرة شخصية "سعاد"، ليعرض مادة حكاية تلخص مسار "سعاد" وأمها، بعد شروود الأب. ويمكن أن نميز، ضمن هذه الوضعية، تمفصيلين زمنيين. يحيل التمثيل الأول على لحظات الشروود الطويلة، ويبدو أن ترهين السارد الأول يحول، هنا، رؤية الشخصية، لتلتحم برويته، دون أن يؤثر لذلك، بينما يركز التمثيل الثاني، على لحظة اللقاء بالشيخ مسعود في محطة السكة الحديد. وفي إشارة ترهين السارد إلى طابعه التذكيري، يمهّد لشكل الوضعية السردية الثانية، كصيغة خطابية تذكيرية (أتذكر). ومن ثم، تحقق العلاقة التواصلية بين الوضعيين، عند تحويل هذا التمثيل الثاني إلى موضوع تبثيري في الوضعية التلغيفية الثانية، حيث ينبجس خطاب فوري يعيد تفصيل الشذرة الحكائية التي ترتبط بلحظة اللقاء. إنما تكمن الجدة في حديث شخصية "سعاد"، عند سردها أحداثا خارج علاقتها بشخصية الشيخ مسعود. حيث تستثمر المؤشر المكاني (الجسر) الذي ورد في الخطاب التذكيري، فتبني عليه استطرادا حكايا يعرض لنشاط شخصية زينب بعد رحيل زوجها، شخصية "حامد". وبذلك، تنتقل من "أنا" الفاعلة إلى "أنا" الشاهدة على ما يحدث، فيشكل تداخل حكايتي بين الحكايات الشذرية، سيتكشف في المقطع الأخير من القسم الحكائي، حين ستجرد "سعاد" باختصار ما مرت به الأيام " (ص. 46)، وهو مجموعة من الأحداث التي ترتبط بشخصيات مختلفة.

من جهة أخرى، ينتشر محكي 'سعاد' ضمن مسار المجداله، داخل القسم الذي عنون بـ'ليلي'، فيطرح من جديد جدوى الفصل بين اسميهما داخل الجزء السردى: التحولات، خاصة وأن هذا القسم يفتح على مقطع، يربطه مباشرة بالقسم الذي عنون بـ'سعاد'. منذ مات الشيخ مسعود وسعاد تبدأ يومها كل مساء (ص.69). وهنا، ينبثق التعارض بين النزوع إلى تشظية المحكي-الإطار على مستوى العناوين، وبين إخضاع المحكيات المكونة إلى التداخل والتمازج:

"والآن، وكان الجميع قد دخلوا بيوتهم منذ الضحى، ومضت ساعات على ذلك إذ خيم المساء، بدأت سعاد يومها. بدأته بالخبز. تماما كما كانت تفعل قبل موت الشيخ مسعود، حين كانت تحب مع بداية اليوم، لكن في الصباح! . قالت:

- لماذا لم تعودى تأتين كثيرا؟
- أمي و أبي يمناني لا أعرف لماذا؟
- م نحاول سعاد أن تستقضى شيئا .. عانت في الأيام الأخيرة من انقطاع ليلي عن زيارتها. حين كانت تذهب لرؤيتها، كانت ترى الجفوة في عيون الأم والأب (ص.69-70).

يفترض، تبعا لعنوان القسم السردى، أن يتبلور محكي 'ليلي'، سياقاً حكاياً لمحكي 'سعاد'، بيد أن هذه الوضعية السردية تكسر هذه العلاقة المنطقية، لأنها تؤسس لشروط عودة شخصية 'سعاد' إلى الفعل على نحو يظهرها موضوع التأثير الرئيسي، حيث إن المؤشر الزمني (الآن) والمؤشر المكاني (بيت سعاد) يؤطران عودة شخصية 'سعاد'، ضمن ظروف جديدة (موت الشيخ مسعود)، إلى ممارسة فعل قديم (عملية الخبز). والحال أن تحريك السارد شخصية 'ليلي' صوب هذا الفضاء، يفضي إلى إعادة جمع الشخصيتين ضمن مشهد جديد. ويتشكل ذلك، من خلال إدماج تدريجي لشخصية 'ليلي' داخل المشهد، إذ ترد في البداية على صوت 'سعاد'، دون مؤشر نصي يمهّد لذلك؛ إنما السياق التلقضي يكفل دائما تلازم الشخصيتين، ولا يغدو ظهور اسم 'ليلي' في ما بعد، سوى تأكيد على هوية محاور شخصية 'سعاد'. ومن ثم، يفرز التأثير الخارجي تراتبية دوري الشخصيتين في المشهد: فاستحواذ شخصية 'سعاد' على فضاءها الخاص، يتيح لها المبادرة في الحركة والكلام أيضا، إذ إنها، غالبا، ما تدهن الحوارات المقتضبة، مما يظهر شخصية 'ليلي' شخصية مساعدة لا فاعلة؛ وهي سمة تطبع علاقتهما كلما خضعتا لتبشير سردى متزامن، أي كلما أعيد لحم محكييهما الشذريين كما هو

الأمر في المحكي المنطلق: ليلي وسعاد. لذلك، سوف تستعير شخصية ليلي "موقعها السردي، بمجرد مغادرتها لهذا الفضاء، كما نجد في هذا المقطع:

"حين دلفت ليلي وعلي إلى بيتهما وجدا أبواهما قد ناما وأختهما الصغيرة. نام علي في الحوش بعد أن أحضر حراما من الحجرة الداخلية. لن ينام جوار ليلي بعد الآن. صار رجلا أو لابد أن يكون.

ما كادت ليلي تستلقي فوق السرير حتى قالت لنفسها كم كنت قوية الليلة هل نسيت فريد فعلاً؟

كانت تشعر وهي تتحدث عنه مع سعاد أنها تتحدث من خارجها، حين بكّت، حدث ذلك رغما عنها..." (ص. 78).

تتولد هذه الوضعية السردية وفق تراكب رؤيتين سرديتين، تتكفل الرؤية الأولى بمتابعة خارجية لحركة شخصيتي ليلي وعلي، داخل فضاء بيتهما؛ بينما يحدث الانزياح إلى الرؤية الثانية تبثراً داخلياً يعرض أفكار الشخصيتين. على أن هاتين الرؤيتين تتساوқан عند قيام التبشير الداخلي بتبرير إفرازات الرؤية الخارجية: ففي البدء، يكشف دمج ترهين السارد الأول صوت شخصية علي في صوته، عن مشروع مستقبلي، يدشنه علي، لإحساسه برجولته، بفصل فراشه، لأول مرة، عن فراش أخته ليلي. والحال أن العودة إلى سبب هذا الإحساس، يؤشر إلى خطة سردية مافتاً السارد يوظفها. يتعلق الأمر، بزرعه بذرة حكاية تلميحية ستبلور لاحقاً، بنية سردية تمزج بين المحكيين الصغيرين؛ وتتجلى هذه البذرة في وضعية سردية سابقة، تنتسج فيها علاقة ملتبسة بين علي وسعاد: حين التفتت عائدة غص بصره، لكنها كانت تشعر بنظراته تخترق ظهرها. بل أدركته، قبل أن يغض بصره، غلى دماها بفرح (ص. 77). من هنا، تتولد لدى علي رغبة الاستجابة لشروط الانتقال إلى مستوى علاقة جديدة مع سعاد؛ ولا شك أن استقلاله بفراشه يشي بخطوته الأولى صوب توثيق علاقتهما؛ وهو ما سيتمخض عنه تشابك محكييهما، كما سنرى بعد قليل.

أما في المستوى الثاني، فانزياح الرؤية السردية إلى التبشير الداخلي يتيح بسط تساؤلات وهواجس شخصية ليلي، عندما انفردت بنفسها. ولئن يبدو أن هذه الاستعادة السردية تحدث خارج علاقة ليلي بسعاد، فإنها تندرج ضمن ملء فراغ تلفظي، خلفته وضعية حوارية سابقة، كانت شخصية سعاد قد دثنتها من جانب واحد: قالت سعاد دون إرادة منها.

- أما زلت تبكين ياليلي؟

.....-

- علي حدثني بذلك. (ص. 75).

يتحول، إذن، صمت ليلي¹ من تفسير حالتها، إلى تذكرات وحوارات داخلية تتيح للتبشير الداخلي إمكانية تجاوز محدودية التبشير الخارجي، حيث تكشف المقاطع الموالية، عن علاقة ليلي بفريد، مؤسسة لبقية محكيها، مستقلا عن محكي سعاد. ومن ثم، يتضح أن لعبة التبشير السردية تخضع لاستراتيجية الوصل أو الفصل بين المسارات الحكائية للشخصيات.

من جهة أخرى، إذا كان محكي ليلي² فضاء آخر لرؤية شخصية سعاد³ من زاوية جديدة، فعنونة القسم الأخير في الجزء الحكائي الثالث: خروج، بسعاد⁴ سيتيح، أيضا، إمكانية تشابك محكييهما، ضمن تخريج سردي متراكب⁵، سنحاول معالجته انطلاقا من مقطعين سرديين:

1- لم تعرف النساء سر المرض المفاجئ الذي أصاب سعاد. كن يتحلقن نهارا راثيات لحالها ويتعجن كيف لم تمرض بعد وفاة الشيخ مسعود ثم تمرض الآن. قالت إحداهن لعلها عرفت أن هناك سكانا جددا، سيأتون فخافت أن يتم طردها من البيت، لكن ليلي كانت تعرف، وتمضي معها الليل.. لم تدرك سعاد أنها تهذي باسم علي، مما جعل ليلي تندesh هل يمكن أن تكون سعاد عاشقة للصبي الصغير؟ لقد ظلت سعاد منذ إختفاء علي تطمئن أخته على عودته... (ص. 112).

يخضر مرض سعاد⁶، بصفته في هذه الوضعية السردية حدثا مركزيا، نقطة تقاطع تبشيرات خارجية وأخرى داخلية تبحث عن علته. ويعمل ترهين السارد الأول على مجاورة الرؤى السردية، عبر بسط انطباعات الترهينات الأخرى عن موضوع التبشير. والحال أن استعصاء هذه العلة على فهم المبشرين (النساء)، يتمخض عنه عدم إمكانية التبشير من خلاهن. ومن ثم، لم يعد أمام ترهين السارد الذي يرغب في النفاذ إلى سر المرض، دون التفريط في الرؤية الخارجية، سوى تفتيت التبشير الجماعي، مما سيمكنه من حصر عملية التبشير في إحدى النساء وفي شخصية ليلي⁷. غير أن التبشير من خلال إحدى النساء يتأسس احتماليا فقط، لأنها لا تملك القدرة على تبشير داخلي، مما يجعلها تستند في تفسيرها الاحتمالي لمرض سعاد⁸ على بعض المعطيات الخارجية التي ترتبط بتهديد سعاد بالطرد من البيت. أما التبشير من خلال شخصية ليلي⁹، فيظهر، في البداية، تبشيرا داخليا مفوضا⁽¹⁾ (كانت

(1) "يمكن أن يكون تبشير الذات [التبشير الداخلي] مفوضا أو غير مفوض للشخصية من طرف ترهين السارد".
P.Vitoux(1982), « Le jeu de la focalisation » Poétique, 50, p.360.

تعرف)؛ لكن سرعان ما سيصبح تبئيرا خارجيا، عندما نعلم أن معرفة ليلي "بسر المرض، معطى خارجي ينبثق من تفسير هذيان سعاد باسم 'علي'. على أن هذا التبئير الخارجي الذي يرتبط بشخصية ليلي، يشخصه ترهين السارد الأول ضمن رؤية داخلية، في شكل حوار داخلي، فيحصل تلاحم بين رؤية الشخصية مع رؤية السارد ضمن ما تسمية ميك بال (1984) [M..Bal] التبئير المحول⁽¹⁾ (Focalisation transposée). لأن ربط السارد، أيضا، مرض سعاد باختفاء علي من شأنه، أن يعزز قوة علاقتهما المرجعية؛ ذلك أن أسلوب الاقتضاب والتلميح السريين اللذين ينفجها السارد، حال إشارته إلى علاقة سعاد مع علي، يضمنان مسارين حكائيين متشابكين، حيث يستحيل تحبيكهما، في هذا المستوى، عملية طفو للشذرات الحكائية على سطح النص السري، في شكل استطراد حكائي يستعيد اللقاء الأخير بين سعاد وعلي. وعند العودة إلى تكوينات حكائية مغايرة، تحتل شخصية سعاد دائما، كما تبرز المقاطع الموالية، موقع البؤرة السردية، إذ يتشابك محكيها مع الحكايات الشذرية الأخرى، عبر أحداثها أو تبئيرها لعلاقتها بشخصيات مختلفة؛ وحتى حين يظهر أن حدثا يجري بمعزل عنها، ما يلبث السارد أن يشده إليها، كما يبرز هذا المقطع:

"في هذا اليوم فوجئ الجميع بسيارات كبيرة تحمل معدات ضخمة وتقف على بعد غير قليل من البيوت. كان الرجال في أعمارهم. شاهد النساء والأطفال رجالا لم يروهم من قبل، حمر الوجوه طوال شقر قالوا إنهم الخواجات، ينزلون ما عليها من معدات. ثم رأوهم ينزلون كميات كبيرة من الأخشاب ويعملون لا يعرفون في ماذا (...)

قالت ليلي:

ماذا يفعل الخواجات؟

قالت:

- أبي يقول إنهم سيردمون البحيرة ..

أحست سعاد بقلبها يغوص. وأحست به يرتفع.. لم تعرف هل تبكي أم تفرح. لكنها تأكدت من شعورها بأن ركنها في الدنيا سينهار..." (ص. 121).

يمكن أن نميز داخل هذه الوضعية السردية، بين ثلاث لحظات تلفظية، تشد الواحدة بالأخرى عبر رباط سبي [عجيء الخواجات] ← ردم البحيرة ← حسرة سعاد، على الرغم من تمايز

(1) ميك بال (1984)، المرجع السابق، ص. 41

تشخيصاتها السردية. في اللحظة الأولى، تنحصر رؤية ترهين السارد في ما يراه النساء والأطفال باعتبارهم مبثرا جماعيا خارجيا، مما يجعلها لا تتجاوز المظهر الخارجي للأشياء والحركات، ليظل غموض مسعى الخواجات على المبثر الجماعي، أفقا لرؤيته أيضا. وهنا يتساقق تخفي ترهين السارد وراء محدودية رؤية المبثر مع رغبته في تسليم موقع الشاهد للترهينات الأخرى، وبالتالي يستطيع استعادة الأحداث دون توجيه خارجي. وفي هذا الإطار، تأتي اللحظة التلفظية الثانية لتجيب عن مسألة الغموض في هذه الوضعية، دون أن يتحمل ترهين السارد المسؤولية التثيرية للإخبار؛ ذلك أنه يعد لقاء بين 'سعاد' و'ليلى'، كما يظهر من صيغة السؤال والجواب، كي يعيد ربط شخصية 'سعاد' بهذا الحدث المركزي (ردم البحيرة)، إذ تعزز موقعها التثيري بإعادتها طرح انشغالات المبثر الجماعي في اللحظة الأولى. وفي إجابة 'ليلى' عن تساؤلها، يتبدد الغموض السابق في حركة الخواجات، وحينئذ يجد السارد، كدأبه، ممرا إلى دواخلها، عبر تبثير داخلي غير مفوض، فينقل وقع هذا الإخبار على نفسيته، مكرسا بذلك هذا الإجراء السردى، كإحدى الخصائص الأساسية للعملية السردية: فلا يقابل التثير الخارجي، عند إثبات مظهر خارجي، سوى انزلاق إلى تبثير داخلي يستعيد أفكار الشخصيات وهواجسها، وأحيانا كمية حديثة ترتبط بشخصيات مختلفة، سواء من خلال الصيغ الخطائية المباشرة أو غير المباشرة.

يتضح، إذن، أن امتداد محكي 'سعاد' في هذا القسم السردى، يراهن على تفاعل وضعيات سردية، تحكمها مواقع تثيرية مختلفة. وتظهر خلالها شخصية 'سعاد' تارة موضوعا للتبثير، وتارة أخرى، مبثرا يساهم في تشييد البنية السردية.

وبشكل عام، يتحقق اثبتاك محكي 'سعاد' بمحكي 'ليلى' عند تلازم التجربة المرجعية للشخصيتين. بيد أنه على المستوى السردى تنتسج تكوينات حكائية تسجل، حتى في القسم الحكائي الذي عنون ب'ليلى'، تفاوتات في حجم انتشار مساريهما الحكائيتين، لصالح شخصية 'سعاد' ويعود سبب ذلك، إلى طبيعة الدور السردى الذي تلعبه هذه الشخصية، ضمن عملية التحريك عامة.

1-2-2- استراتيجيات التثير الداخلي:

في هذا المستوى التحليلي، سيمكننا كشف منطق إنتاج محكي 'علي' من استجلاء خصوصيات جديدة تميز اشتغال النص السردى. ويظهر أنه محكي شذري يتشيد فيه مسار شخصية

عليّ، من خلال كشفه عن مصير مسارات حكاية أخرى، وفق استراتيجية سردية، سنحاول القبض عليها عبر تحليل مجموعة من المقاطع.

الحاصل أن اختيار المدينة عنواناً للجزء السردى الخامس، الذي يتكون من قسم واحد يحمل عنوان عليّ، يمثل تحديداً للفضاء الذي سيحتضن التجربة المعيشة الجديدة لشخصية "عليّ"، على اعتبار أن تجربته الماضية تنتشر في الجزء الأول والجزء الثاني، تبعاً لعنوانتهما باسمه، وفي أقسام أخرى، عبر إجراء التداخل الحكائى. ومن ثم، ليس هذا الجزء سوى استعادة للخيوط الحكائى الذي انفلت من المثيرين في جزء: خروج.

بناءً على ذلك، تشكل هذه المحطة السردية (المدينة) أبرز حقل سردي لتجريب إمكانيات الشخصية في التنقيب عن الحدث؛ ذلك أن ترهين السارد الأول يزج بشخصية "عليّ" في رحلة استكشافية لينوب عنه في كشف المصائر، ومميزات المدينة في زمن التحولات. ونستهل دراسة ذلك، بهذا المقطع:

ولكن هذه القوى التي استيقظت منذ ليلة كرات النار، حملته هما لا يدركه. أحس بظلمها حقاً، لكنه فهم أن أمامه عملاً سيؤديه، وطريقاً سيسلكه.

لم يكن يعرف أن الدنيا يمكن أن تكون مضيفة هكذا، وهو يأخذ طريقه إلى المدينة لأول مرة، ابتعد عن المنازل ولم يعد يرى المنطقة كلها، كان أول ما رآه البحر الذي هو أكبر من البحيرة (ص. 161).

يختتم القسم الأول من هذه الوضعية السردية، ملفوظاً مقدماتياً بموقع شخصية "عليّ" ضمن حالة بدئية تحفزها على الحركة؛ ولهذا القسم ذاكرة نصية تصله بحكاية الحجر الناري التي تتجاوز حكاية "زيدان" (ص. 92-94)، وتؤطره أفعال (فهم، لا يدرك، أحس...) تدشن لرؤية داخلية ستظل على طول المحكي الشدري مبررة لأفكار الشخصية وإحساساتها. وإذا كانت هذه الرؤية تكشف عن تحديد شخصية "عليّ" لمهمتها، فإنها لا تكشف عن طبيعة هذه المهمة، إنما يحدث انتقال مباشر، ضمن الرؤية ذاتها، إلى النقاط الحركية الأولى، كما تبرز بداية القسم الثاني؛ وهي رؤية ستغدو تبثيراً داخلها مفوضاً إلى شخصية "عليّ"، لأن ترهين السارد الأول ينقل ما تراه. ومن ثم، تتجه الخطوة الأولى نحو اقتران وجهتي نظريهما معاً، فتحضر شخصية "عليّ" بؤرة مركزية تتبأر من خلالها الأحداث والمشاهد، ولا يتدخل ترهين السارد إلا ليحدد الحالات النفسية، والشروط المادية للشخصية، أو ليؤشر إلى الفضاءات والمستويات الزمنية التي توتر تنقلاتها. ولا يستطيع مكاشفة المتلقي يحدث إلا

إذا رآته الشخصية أو سمعت به. وبذلك، يتوازي إنجاز شخصية 'علي' لمهمتها (عمل سيؤديه) مع مهمتها التبشيرية، فيستحيل فعل التبشير المفوض بشكل عام، كما يثبت فيتو (1982) [JP.VITOUX]، 'تنظيماً للمحكى وفق نوع من الرؤية الذاتية للحكاية'⁽¹⁾.

تأسيساً على ذلك، يتحرك السرد وفق تنسيق داخلي يقوده المبشر المفوض؛ وتتجلى أولى مظهراته في لجوء 'علي'، كلما صادفت رؤيته موضوعاً تبشيراً يثير انتباهه، إلى مقارنات بين الفضاءات الحديثة، والفضاءات القديمة، ولأن البحر أول ما رآه، فلا بد أن يقارنه بما يماثله في فضاء القرية: البحيرة. والحال أن هذه المقارنات تستحيل، بفعل تواترها الوفير على سطح النص السردى، مناسبة لخرق البنى السردية التي تنشغل بالأحداث؛ وهي على العموم، مشاهد تفرز الفروق بين القرية والمدينة من وجهة نظر خاصة (طفل يكتشف المدينة)، كما يجلي المقطع الموالي:

كان يفكر وهو يرى الرجال والنساء شبه العراة، أنه على طول ما استحم، لا يلمع جسمه مثلهم رغم أنه ليس أسمر وأنه رغم النور الذي يطل قويا طليبا من وجهي سعاد ولىلى، إلا أن النساء والفتيات على هذا الشاطئ ينطلق منهن نور باهر، وتلمع أجسادهن بضوء مثير. كان قد اقترب من مجموعة من الشباب والفتيات يرتدون ثيابا كاملة، ويجلسون في حلقة كما كان يفعل الرجال حول الشيخ مسعود في ليالي رمضان بعد صلاة التراويح. لاحظ أنهم بعيدون عن الزحام. ولاحظ من بينهم شابا حاد ملامح الوجه. أسمر تلمع عيناه العسلتان بالنار. بدا له من تكوين جسمه قويا كأنه خلق كي يشد القطارات.

- كلمتي الأخيرة إنه بلا حرب لا يبقى إلا الموت البطيء من الخوف.

- لقد قرنا ألا نتراجع.

- وهذا ما نريد. لقد مرت أعوام ثلاثة (ص. 164).

لا تستطيع شخصية 'علي' تجاوز الرؤية الخارجية إلى مواضيع تبشيرية، وتنجز ما يطلق عليه فيتو (1982) 'مسار التأويل'⁽²⁾ عبر مرحلتين: تشكل المرحلة الأولى من عمليتين تبشيريتين متراكبتين، تصدر الأولى عن رؤية السارد الأول الداخلية (يفكر)، وتنشد إليها الثانية من خلال تسريد مجال

(1) فيتو (1982)، المرجع السابق، ص. 663.

(2) نفسه، ص. 363.

الرؤية الخارجية لشخصية 'علي'، بمعنى أن ترهين السارد الأول يقوم ببسط ما يدور بخلد 'علي'، لحظة المخروط في تأمله للأجساد العارية على الشاطئ؛ وهي عملية تسريد صوت داخلي ينشغل بموضوع خارجي، فيفرز الفروق الخارجية بين الذات والآخر. أما في المرحلة الثانية، فلا وجود لرؤية داخلية تكشف دواخل شخصية 'علي'، إنما يحتفظ السارد الأول بالصوت السردى، ويحول الرؤية الخارجية المفوضة إلى شخصية 'علي' عبر بوابة فعلي 'لاحظ' وبدأ. وبذلك، يرتهن ترهين السارد لمسار تأويلي، ينجزه 'علي' وفق ما تسمح به تجربته المحدودة، ليغدو ربط موضوع التبشير بمقابله في القرية، إجراء سرديا يحفظ المسافة بينهما، ويترك السرد ينمو بوعي الشخصية: فلم يستطع 'علي' أن يجد مقابلا لحلقة الشباب سوى حلقة رجال القرية حول الشيخ مسعود داخل المسجد. وإذا بدت هذه المقارنة منطقية، عند البقاء في حدود الانطباع الخارجي، فتمخض المجهود التأويلي عن ملاحظة شكلية أخرى حول الشباب، يكرس خضوع الرؤية السردية للقصور المعرفي عند 'علي'، لأننا نفترض أنه استمع إلى الشذرات الحوارية التي ستظهر الجملة الأولى من المقطع الموالي أنه لم يستوعبها: لم يفهم للمرة الثانية شيئاً (ص. 164). ومن ثم، سيصرفه انفلات سياق الأصوات من مجال إدراكه إلى تأويل آخر للموضوع تبثيره، حيث لا يلاحظ في 'الشباب' سوى قوته الجسدية التي جعلته يرشحه لمهمة شد القطار، كصورة تسكن خيلته. بيد أن هذا الصدور السردى، عبر الرؤية الضيقة لشخصية 'علي'، يغدو عنصراً تبثيراً بنائياً، على اعتبار أن تموقع ترهين السارد الأول خلف رؤية شخصية 'علي' التي تتحرك في اتجاهات متعددة، سيتيح له بناء مادة حديثة على نحو يقية المباشرة التقليدية. ومن ثم، لا يأبه بفهم المثلي (النموذجي) لحلقة الشباب وحوارهم حول الحرب، بل سيخضع للمسار الاستكشافي لشخصية 'علي'، عند تحريكه العملية السردية؛ وهو ما يبرر عودة هذا الموضوع التبثيري من جديد، كما يثبت هذان المقطعان:

1. "رأى الشاب يقف قليلاً ناظراً حوله في يقظة، ثم يشير ناحية السلم يدعو أحداً إلى الصعود. عرفه علي وانقبض قلبه. إنه نفس الشاب القوي الذي رآه أمس على الشاطئ. تراجع زاحفاً إلى الخلف ليدخل العشة وهو يرى فتاة مقبلة ناحية الشاب، على وجهها خوف شديد. حين وصل إلى العشة رأى فتاة أخرى وشاباً آخر ثم شاباً ثالثاً..." (ص. 168).
2. " - يبدو أن الحرب غدا.
- الجنود تملأ المدينة.

- إذن علينا أن نتطوع، إنهم سيتركوننا. فلنتطوع بأنفسنا. البنات في التمريض والشباب في المقاومة الشعبية والدفاع المدني.
- هل ستكون هناك حاجة للمقاومة الشعبية؟
- كل الاحتمالات قائمة.
- لو لم يمت فريد.

أمضى ليلة لائبة. أياكون سر كل شيء هنا في هذه العشة الصغيرة الحفيرة؟ إنه على يقين أنهم يتحدثون عن فريد ابن المفتش. أياكون كل شيء في بطن هذه المدينة التي لم ير منها إلا شارعاً ضيقاً قدراً حتى الآن؟ ثم هذه الحرب ماهي؟ (ص. 170).

تعيد الوضعية السردية في المقطع الأول، استجماع عناصر الوضعية السابقة - التي خرجنا من تحليلها للتو - داخل سياق تلفظي جديد؛ ذلك أن موضوع التثيير (الشاب وأفراد حلقتهم) هو الذي يتحرك، هذه المرة، نحو موقع الرؤية. ومن ثم، تنتظم العملية السردية تبعاً لتراتب ظهور العناصر المبارة على مجال الرؤية الخارجية. على أن الإشارة إلى الحالة النفسية للشخصية (الانقباض)، تجلي دور التثيير الداخلي في إبراز سمة المفاجأة التي تواكب رؤية شخصية علي. والحال أن تأسيس مشهد لقاء أفراد الحلقة في بيت الشاب على هذا النحو، قد يوحي للمتلقي (لنموذجي) أنها خلية سياسية تعد أنشطتها في السر، بينما تظل الأشياء مستغلقة على علي؛ لكن هذا التقارب أو التجاور الصدقوي الجديد مع موضوع التثيير، سيثب له إمكانية استدراك ما استعصى عن فهمه سابقاً. ومن هنا، تأتي أهمية الأصوات الحوارية في المقطع الثاني، من كونها تعيد موقعة شخصية علي في صلب الانشغال بأفراد الحلقة، وتحاول طريقة عرضها أن تظهر جهل المستمع (علي) بمن يتحدثون، إضافة إلى تعذر رؤيته لهم، ذلك أن عدم التأشير لها، نصياً، بما يجهلها ويجدد بدقة مراجعها التلفظية، يعكس تلقائية وفجائية انبثاقها وسط بنية سردية تذكيرية. والحال أن الملفوظ التعليقي الذي يذيل هذه الأصوات، سيضيء رد فعل شخصية علي تجاهها، فيتضح أن الانزلاق إلى الرؤية الداخلية يكشف عن حيرة علي، كما تثبت تساؤلاته، لأن الأصوات لا توفر له مؤشرات واضحة، تمكنه من تحديد ماهية الحرب وطبيعتها. ومن ثم، يؤدي عجزه عن قراءة السياق التاريخي والاجتماعي للأحداث إلى تجهيل زمن القصة المستعادة ذاتها، كما سنرى ضمن محور اشتغال الزمن؛ وهو ما يتساقق وينسجم مع الإجراء التثييري الذي يعتمد على تصفية الإخبارات

عبر إدراكاته. على أن الإشارة العرضية لإحدى الأصوات إلى اسم "فريد" تثير في "علي" رد فعل مغاير، حيث ينشط جهازه التأويلي، فيستطيع الربط بين سياق الأصوات وسياق تجربة شخصية "فريد". وبذلك، يشكل تيقنه من هوية المقصود باسم "فريد"، على خلاف المواضيع الأخرى، إجراء سرديا يكشف عن مقصدية النمو السردى، إذ يشكل الكشف (صدفة) عن علائق شخصية "فريد"، باعتبارها إحدى المواضيع التبشيرية الملتبسة، بدايةً لإنجاز "علي" لمهمته المرجعية؛ وهو ما يدل على الشروع في توجيه حركته صوب الكشف عن أوضاع ومصائر شخصيات تنتمي إلى مجتمع القرية؛ لكنها تبدو حركة لا تتقصد في غالب الأحيان، البحث والتقصي، مما يجعل العملية السردية، تخضع لمنطق التنوير الفجائي التدريجي لحبكات صغرى سابقة، بمعنى أن مسار الكشف عن المصائر يغدو، أيضاً، محكياً نووياً، تحكمه حركة شخصية "علي": المبتثر. ويمكن أن نشير إلى وضعيات سردية تستعيد مصير شخصيات: "سميرة" و"زينب" وأم جابر، على أننا سنتوقف، هنا، عند مقطع نصي يرتبط بالكشف عن مصير شخصيتي: "حامد" و"جابر".

في اليوم التالي وجد كل العاملين متكومين حول أحدهم، يقرأ لهم من صحيفة والدهشة على وجوههم. سمعهم يقولون ألفاظاً بذئنة يوجهونها لأحد الأشخاص، تظهر صورته في الصحيفة. اقترب منهم ونظر مثلهم فرأى صورة غريبة لجلتين متجاورتين.

كانت الصورة بشعة لدرجة كادت تفقده الوعي. انتقل للصورة الأخرى جوارها، والتي بدا أن العمال يوجهون الشتائم إليها. كانت لرجل يبدو على وجهه العنف والشراسة والخبث الشديد. عرف القصة كلها.

كان المنشور تحت الصورتين يقول إن المهرب الكبير الذي كان يقوم بالتهريب من الدولة المتاخمة للحدود الغريبة أفلس وتحل بعد أن انفض عنه شركاؤه وعملاؤه - ولم تشر الصحيفة إلى أسمائهم - إلى التجسس وأنه قد تم القبض عليه في قضية تخابر واسعة. ووجدوا أنه بنى فيلا في مكان بعيد في الصحراء، كانت مركز التهريب. وأنه احتبس فيها شخصين مجهولين لفترة طويلة بلا طعام ولا شراب حتى ماتا وتعفنا.

دقق النظر في صورة الجلتين، تعرف على الوجهين المختفين تحت الشعر والموت الأصفر. (ص. 189-190).

يتيح تفكيك عناصر هذه الوضعية السردية معالجة منطق اشتغال مسالك التبشير، عند إنتاج السرد لحدث الكشف عن إحدى المصائر. في البدء، يظهر أن الرؤية الخارجية تعمل تدريجياً على

تأطير التبشير الداخلي من خلال شخصية 'علي'، فعملية التوصل إلى تلقائية التبشير المفوض يستلزم إنجاز سلسلة من الأفعال المتراكبة (وجد، سمع، اقترب، نظر)؛ ليتضح أن الحرص على طابع الصدفة، لحظة الكشف عن المصير، يركز على إعداد شروط، تراعي الوضع الاعتباري للمبشر. لعل أهمها يكمن في اعتماد السارد الصحفية وسيطا (معرفيا) لا يخل تولسه بعفوية الحصول على الإخبار. ومن ثم، يمكن موضوعة شخصية 'علي' في موقع التبشير دون توجيه خارجي قسري، على أنه موقع سوف تحكمه قدرة 'علي' على تشفير الصورة والكتابة، بصفتها الحتمالين للإخبار. والأمر أن المتوالية السردية التعليقية: "عرف القصة كلها، تثبت أن 'علي' أنهى مساره التأويلي، بمعرفة حقيقة موضوع التبشير؛ مما يجعلنا نفترض أنه يفكر حينئذ في حكاية 'حامد' و'جابر'، كما القارئ الخارجي الذي يطلع في الحين، بفضل مؤشرات نصية، على المصير النهائي للشخصيتين، لأن الجزء السردية: *الصحراء* الذي خصص لهما، لم يحسمه. بيد أن بقية الملفوظ تبرز أن السرد قد اختار الإشارة إلى حصيلة مسار معرفة 'علي' للقصة، قبل أن يسطر سرديا، ويمكن أن نعيد سبب ذلك إلى نوعية العلاقة التبشيرية التي تربط شخصية 'علي' بوسيطي الإخبار؛ إذ يبدو أنه يشترك، تحديدا، بالصور بينما لا يوجد مؤشر نصي على تركيزه على الكتابة (المنشور). ولئن يجوز رد هذا الانشداد إلى الصورة إلى قوتها التواصلية، خاصة أنها صورة بشعة، فإن ذاكرة نصية تجعله أمرا عاديا ومنطقيا: فـ'علي'، كما تقول عنه أخته ليلي "يعرف قليلا من القراءة" (ص. 81)؛ وهو ما يرجح، انسجاما مع قصوره المعرفي، إمكانية أن يعرف القصة كلها، عبر استماعه لأحدهم يقرأ المنشور، ليفقد عدم إسناد ترهين السارد الأول التبشير له إقرارا ضمينا بتعذر ذلك عليه. ومن ثم، تنتسج، ضمن عملية تحويل للقول المنشور، علاقة مباشرة بين السارد والصحفية، إذ إن متوالية سردية توضيحية (لم تشر الصحيفة إلى أسمائهم) تثبت حرص السارد الأول على إظهار اختلاف المرجعية التلفظية لهذا القول؛ وهي مسافة ممكنة تنسج، من جانب آخر، علاقة تكامل بين الصحيفة والنص السردية، لأن المنشور الصحفي يكشف عما لم يفصح عنه الجزء السردية: *الصحراء*، عند استعادته لحكاية المهرب مع شخصيتي 'حامد' و'جابر'؛ على اعتبار أن هذا الإفصاح لا يكتمل دون إدراج الصورة أيضا، مما يجعل السارد ينتقل إليها فور انتهاء قراءة المنشور، ليعود التبشير إلى شخصية 'علي' (دقق النظر)، كي يختم عملية الكشف عن الوضعية النهائية 'حامد' و'جابر'. وبذلك، يتحقق العمل التبشيري في ترهين هذا المسار، عبر شبكة تبشيرية كثيفة، ويبدو أن إدراج شخصية 'علي' في ثناياها يقتضي تحريجا خطايا معقدا يضع في الاعتبار تعدد مصادر إنتاج الإخبار، وتفادي المباشرة والإسقاط الرؤيوي.

وعموما، يتشكل المحكي الشذري: 'علي'، من خلال تداخل وتمازج بنيتين سرديتين: ترتبط الأولى بإنتاج السارد الأول مادة حكاية حول نشاط شخصية 'علي'، سواء عبر رؤية خارجية أو داخلية. بينما ترتبط الثانية بالتبشير الداخلي من خلال شخصية 'علي'. ومن ثم، لا يغدو التحريك مراكمة للمشاهد والمواقف فقط، بل يمثل إشراك الشخصية في إنتاجه جزءا من استراتيجيته السردية.

1-2-3- مظاهر تنوع البنيات السردية:

تتيح مقاربة المحكي الغرائبي⁽¹⁾ (Fantastique) داخل النص السردى إمكانية رصد جهود الكتابة السردية في توسيع المتخيل، وتنوع أساليب التشخيص الخطابى. ولعل حضوره تكوينات حكاية تخترق البنية السردية العامة، يقتضي عدة مستويات من التحليل. في المستوى الحالي، ستوقف عند طريقة إدراج المحكي الغرائبي، على أن نعود ضمن المحور الأخير إلى دراسة جوانب أخرى لاشتغاله.

يحدد تودوروف (1970) الغرائبي بكونه: التردد الذي يديه كائن، لا يعرف إلا قوانين الطبيعة، أمام حدث ذي مظهر فوق طبيعي⁽²⁾. إنما يتصور أن هذا التحديد لا يكتمل إلا بإحراز ثلاث شروط: أولا، لا بد أن يرغم النص القارئ مع ذلك، على اعتبار عالم الشخصيات كعالم شخصيات حية، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وآخر فوق طبيعي للأحداث المستحضرة، ثم إن هذا التفسير قد يستشعر من طرف الشخصية. وبالتالي، يصبح دور القارئ مع ذلك، موكولا إلى شخصية، وفي نفس الوقت، يصبح التردد مشخصا، حيث يصير واحدا من موضوعات [thèmes] الأثر. وفي حالة ساذجة، يتماهى القارئ مع الشخصية. وأخيرا،

(1) تستند في ضبط هذه الترجمة العربية على التمييز الذي أنجزه المصطفى شادلي (1994) بين مفهومي العجائبي والغرائبي، يقول: 'يمكن تعريف العجائبي (merveilleux) بكونه عالم خطاب يتميز بخصائص ذاتية تكون في الأحداث والأشخاص والأشياء في انسجام تام مع مرجعية القارئ حيث التعايش - إن صح التعبير - والانصهار مع مكوناته. بالنسبة للقارئ، نجد أن العجائبي لا يتعارض مبدئيا مع عالم وتصورات هذا الأخير. في المقابل الغرائبي (fantastique) هو عالم خطاب تكون فيه الأحداث غريبة عن عالم القارئ، بحيث يتم تأويل هذه الأحداث على مستويين: مستوى موضوعي وعقلاني ومستوى ذاتي غير عقلاني والتأويلين يتعارضان ويتناقضان ليضلل القارئ أو المتلقي في حيرة من أمره'.

المطفى شادلي (1994)، إشكالية تلقي العجائبي، آفاق، 55، ص. 63.

(2) T. TODOROV Introduction à la littérature fantastique, p. 29 - 7 1970

يتوجب على القارئ أن يختار موقفا معينا تجاه النص، ويرفض التأويل الاستعاري/ المجازي، مثلما يرفض التأويل الشعري⁽¹⁾.

سنحاول إخضاع هذه التخريجات النظرية، لمنطق تناسل المحكي الغرائبي ضمن المحكي الصغير: 'زيدان'؛ مما سيمكننا، اعتمادا على بعض المقاطع، من تأطير وتفكيك الشكل التراكبي للإنتاج والتلقي الداخليين للمحكي الغرائبي:

1- 'بعد رحيل نعمة أول الشتاء اختفى زيدان تماما لم يره أحد بعد ذلك. التقى عامل المزلقان مع أحد الرجال، حدثه عن زيدان وكيف قابله وسمع منه أنه صار مخاويا لجنية. ورغم أن عامل المزلقان أبدى أسفه وحزنه على الحالة التي وصل إليها زيدان، إلا أن الرجل أشاع الخبر في البيوت العشرين (...). وكثرت الحكايات حول زيدان، فصار يبيت ليلاليه وسط المياه، ويصعد بالنهار خارجا ليدور في مزارع التين القريبة وحول الطواحين حتى ملابسه، ويكون قد جمع بعضا من التين - رغم أن ثمر التين من المحاصيل الصيفية - ليعود به إلى الجنية هدية في المساء! صار زيدان رجلا يمكن أن يظهر في أي وقت ليلا ليسحب من يشاء إلى قلب الماء. ذلك أن الجنية أعطته قوه جبارة يستطيع أن يتغلب بها على أي مخلوق' (ص.86).

يندرج هذا الملفوظ ضمن قسم سردي عنون بزيدان، ويمثل بإحاطته على فعل اختفاء 'زيدان' عن القرية، التحقق الأول لدلالة كلمة: خروج التي عنون بها الجزء السردى الثالث، على اعتبار أن الجزئين السابقين، الاحتفال والتحويلات يأخذان القرية فضاء لقسمين حكائيين عنونا أيضا، بزيدان. على أن الشبكة التواصلية والتبثيرية تجعل هذا التحقق مفارقا، بمعنى أن تدخل العنصر الغرائبي يضع شخصية 'زيدان' في وضعية الاختفاء والاختفاء معا، حيث إن اختفاءه (عن الأنظار) يتوازى مع ظهوره في القرية والبحيرة. وبذلك، تتحقق إحدى شروط جويل مالريو (1992) [J. Malrieu] حول واقعية المكان في الحكاية الغرائبية: فهو 'غير سحري، ولا يرتبط بأي محرم معين، كما في الحكاية الخرافية. [كما أنه] معروف ويرتاد باستمرار'⁽²⁾.

والحال أن هذه الوضعية تولد من توقعات تبثيرية متسلسلة، ويظهر ترهين السارد الأول ناظما هذه السلسلة من موقع الرؤية الخارجية. إنه يرقب شخصية 'زيدان' حال اختفائها، ثم يدمج مبشرين آخرين ليحملها مسؤولية رؤية تحولها إلى وضع اعتباري جديد. ويجدد المسار الحكائي لهذا

(1) تودوروف (1970) نفس المرجع، ص 37 - 38.

(2) J. Malrieu (1992), Le fantastique, p. 117.

التحول وفق عمليتين سرديتين تبرزان خضوع السارد الأول للمنطق المرجعي لتبلوره: في البداية، يعمد السارد إلى تسجيل مسافة جمالية من الوعي الغرائبي، بترتيبه لقاء "صدفويا" يجمع عامل المزلقان "زيدان" لاستصدار الإخبار النووي، حيث ينتسج الخيط الأول، ضمن الشبكة التواصلية، من خلال نقل حامل المزلقان اعتراف "زيدان" ذاته لأحد العمال، بغرائبية علاقته الجديدة (الاقتران بالجنية)؛ ليتشكل إسناد شفهي سيوسع دائرة المتلقين للإخبار إلى أن تشمل مجتمع القرية كله. وفي العملية السردية الثانية، سوف يتبلور الإخبار النووي ويتفرع إلى حكايات شفوية متناسلة من مواقع تبثيرية متعددة. غير أن ترهين السارد الأول لا يعرض هذه الحكايات كما صاغها رواة عديدون، بل يختار، مباشرة، عرض العناصر الحكائية المشتركة بين الحكايات التي تروج حول شخصية "زيدان"، على شكل بنيات سردية صغرى. وبذلك، يحدث انزلاق، على صعيد التبشير، إلى المستوى السردى الثانى، دون مؤشر نصي، فيتم تحويل الحكى الغرائبي، وفق تصور الرواة لعلاقة زيدان بالجنية". وهنا، يتدخل فوق الطبيعي ليرغم الطبيعي على التحول، ليس، فقط، على مستوى الوضع الاعتباري لشخصية "زيدان"، عند اكتسابه لقوى خارقة⁽¹⁾، بل، أيضا، على مستوى المحيط العام، كما يبرز خروج زمن نضج ألتين عن التقويم الزمنى العادي.

والحال أن تتبع ترهين السارد الأول لتفاعل هذه الحكايات الشفهية، يفضي إلى إفراز خصوصيات تلق داخلية يوازي تناسلها بالتفسير والتساؤل، كما تشخص المقاطع السردية الموالية:

قال كل من حكى هذه الحكاية أنه يعتقد أن هذا المخلوق هو زيدان، لكنه حين رأى الكفين بدقة، وجدتهما مسدودتين بلا أصابع، قطعة واحدة عريضة وليس اثنتين، فأمن أنه مخلوق غريب. لكنه حين أخذ يسأل ماذا يمكن أن يكون المخلوق الغريب؟ كان من يحكي يتردد قليلا، ثم يقول إنه زيدان ولا أحد غيره. ثم قالوا إن هذا الشكل الجديد للقدمين طبيعي، لأنه وقد صار يعيش مع الجنية في أعماق الماء، لا بد أن تصبح قدماه على هذا النحو، حتى يجيد السباحة وأن الجنية هي التي فعلت بقدميه ذلك ليصل إليها مسرعا، وأمن الجميع أن زيدان يعود إلى بيته الجديد تحت الماء (ص. 87).

(1) يرى جويل مالريو (1992) أن المقوم الأول في الشخصية الغرائبية، يتمثل في ضرورة امتلاكها قوة جسدية جبارة. انظر المرجع السابق، ص. 91.

في هذه الوضعية السردية، يبدن السارد الأول حركة البحث عن ردود فعل المجتمع تجاه غرائبية 'زيدان'. ويظهر أن إنتاج حكاية شفوية يمثل إعادة ترهين التجربة المعيشة الجديدة لشخصية 'زيدان'، وفق رؤية سردية داخلية: فراويها الداخلي يغدو شاهداً ووسيطاً حكايتياً ومفسراً للحكاية في الآن ذاته، حيث تتأسس كل حكاية انطلاقاً من تجربة ذاتية، يتماس فيها الفضاء الواقعي والفضاء الغرائبي. وعند عملية إنتاجها، يصطدم الراوي الداخلي بأسئلة فوق الطبيعي التي تدفعه إلى التردد. بيد أن تردده لا يرتبط بمسألة غرائبية 'زيدان'، بل ينبع، تحديداً، مما إذا كان المخلوق الغريب هو 'زيدان' أم لا. ومن ثم، ففوق الطبيعي لا يشكل عالماً غريباً عنده، إلا لكون 'زيدان' تحول إلى فضائه، لأن اعتقاده بخوارق الطبيعي يؤسس جزءاً من رؤيته إلى الكون؛ وهوما سيخول له، في مرحلة التفسير، تأويلاً منسجماً لفوق الطبيعي، حيث يحسم تردده بتعطيم المظاهر الخلافية بين 'زيدان' والمخلوق الغريب: فبما أن الانتقال إلى الفضاء الغرائبي يستتبع في تصوره، اكتساب الجسم الغرائبي 'لوظائف جديدة، فلا شيء يمنع 'زيدان' من استبدال مظهره الخارجي المعروف؛ مما يجعله يسيطر على التعارض بين الطبيعي وغير الطبيعي، بعثوره على تفسير طبيعي (عقلاني) لظاهرة شخصية 'زيدان'. وبذلك، يحيل هذا التلقي الداخلي للحكايات الشفهية المنبثقة، حسب تقسيمات تودوروف (1970)، 'غريباً محضاً'⁽¹⁾، على اعتبار أن الراوي الشخصية، وإن فسر الظاهرة بقوانين الطبيعة، فهي تظل غير مألوفة لديه، وتثير أسئلة عديدة داخل القرية: 'بقيت من حكايات الرجال والنساء الحيرة من أشياء غير مفهومة. فلماذا تكون كفاه مسدودتين في المساء، وفي الصباح يظهر لهما أصابع...' (ص. 88).

ومن جهة أخرى، تتلقى شخصيات أخرى، ضمن القراءة الداخلية دائماً، هذه الحكايات بوعي آخر. إنها، على عكس الشريحة الأولى، لا تجد أسساً عقلانية للظاهرة، فتلج دائرة التقييم 'الأكسيولوجي' (الصدق/ الكذب):

1. 'تحيرت سعاد بعض الوقت. لم تعرف هل تصدق ما يقال عن زيدان أم لا. حين تذكرت رحلة أمها خلف أبيها الذي خاوى جنية كادت تصدق. لكن الولد علي أتى إليها، وقال أن والديه

(1) في الأعمال التي تنتمي إلى هذا الجنس [الغريب المحض (l'étrange pur)]، نجد أحياناً يمكن أن تفسر، على الوجه الأكمل، بقوانين العقل، لكنها تظل على هذا النحو أو ذاك، غير معقولة وخارقة وصادمة وفريدة ومقلقة وشاذة. ولذلك فإنها تثير في الشخصية رد فعل شبيه بذلك الذي عودتنا عليه النصوص الغرائبية. تودوروف (1970)، المرجع السابق، ص. 52-53.

يحدثانه عن الجن حتى يخاف ولن يخاف، فقررت أن حكاية زيدان كذب في كذب' (ص. 89).

2. 'زينب أيضا لم تصدق. حين كانت تسمع ما يقال تبتسم' (ص. 89).
3. 'وكانت ليلي لا تزال تعتقد في قول فريد لها أن ما يقال هنا كذب كامل'.. (ص. 89).

يبرز أن هذا التلقي الداخلي الثاني يتعارض مع التلقي الأول، في كونه لا يصدق إمكانية وقوع الحدث الغرائبي، إذ يتصور أن الحكايات الشفهية المتناقلة، ينسجها خيال مجتمع القرية الذي لا يقيم حدردا بين الطبيعي وفوق الطبيعي. ومن ثم، فالتكذيب، كموقف ختامي، يحسم التردد، فيقرب هذه الحكايات، كما يقول تودوروف (1970) من الغرائبي بمعناه الخالص؛ لأنها تقترح وجودا فوق-طبيعيا يظل غير مفسر ولا منطقي⁽¹⁾.

يبدو، إذن، أن احتضان الحكيم الواقعي للعنصر الغرائبي، يفرز معالجة سردية متنوعة، يحاول السارد الأول، من خلالها، بلورة بنية سردية بالإستناد إلى مبشرين آخرين. وبذلك، تحدث وضعية إنتاج وتلق حكايتين داخليين يسهمان في تعدد وعي النص السردية.

1-3- أشكال تظهر الصيغ الخطائية:

أتاح لنا لمس طرق تشكل المادة الحكائية الكشف عن تنوع وتعدد إمكانات السارد في استعادة التجارب المعيشة. ونتقل، هنا، إلى استكمال هذه المقاربة، بمعالجة أشكال تظهر الهواجس والانشغالات الداخلية للشخصيات.

1-3-1 صيغ الرؤى الهيئية والحلمية:

ثبتت دورايت كوهن (1981) أنه في رواية التبشير الداخلي تغيب، عند جمع وصف العالم الخارجي والانطباعات الذاتية، الحدود بين كون الأشياء والعالم الخارجي، وتستند، أساسا، في هذه الملاحظة، على لعبة أفعال الرؤية التخيلية سواء كانت أحلاما أو أحلام يقظة⁽²⁾. والحال أن الرؤى تغدو، في هذه الحالات، إحدى عناصر الحكيم النفسي، على اعتبار أنها بوابة إلى دواخل

(1) تودوروف (1970) مرجع سابق، 57.

(2) D.cohn(1981), La transparence interieure, p.67.

الشخصيات. على أن السياق التلفظي، كما تقول كوهن (1981)، وحده يضمن اشتغالها في هذا الاتجاه، مادام الواقعيون، حسب أنا هاتشير [Anna Hatcher] ⁽¹⁾، يستعملونها، كإجراء مسكوك (إنه يرى) كي يشخصوا الحقيقة الخارجية.

بناء على ذلك، سنحاول بسط بعض النماذج النصية للقبض على جهود المحكي في تنظيم صيغ الرؤية، وتفعيل علاقتها بسياق الأحداث.

في البدء، نقرب من الرؤى التهيئية/ التخيلية، عند ثلاث شخصيات، عبر ثلاث ملفوظات تبرز الحضور المتنوع لهذه الصيغ:

1- لكن فوق الماء كان يرى شعلة نار صغيرة. قرصا مشتعلًا كأنه شمس ليل غريبة. يتحول القرص إلى مزيج من الزرقة والحمرة. يرى وجه سميرة يطل من خلال القرص. تضحك له. تفهقه ويدوي صوتها في الظلام ولولا بقية عقل لنزل وراءها الماء. كان يراها تجري إلى الخلف حتى الجسر، ثم تعود مقبلة عليه، حتى لتكاد تقفز فوقه تحرقه بنورها ونارها، ثم تعود إلى الخلف من جديد. ويظل هو قابعا حتى منتصف الليل يقول لقد صرت جنية تريد قتل أبيك. ويظل يخرج كل ليلة. فهو في النهاية، يرى وجه ابنته الجميل (ص. 97-98).

يبدو أن ما يميز مثل هذه الوضعيات السردية، يتجلى في كون ترمين السارد الأول لا يسعى من التبيين، عبر رؤية الشخصية، إلى تقدير عالم خارجي موجود، بل يروم توظيف عالم (وهمي) يتولد عن هذه الرؤية، كي يحيل على هواجس الشخصية. حينئذ، يقدم السياق التلفظي العام عناصر حكائية خارجية توجه عملية التأويل: ففي هذا الملفوظ، تضطلع هذه العناصر بدور الباعث للرؤية التهيئية، باعتبارها تجسيدا لتدهور الوضعية النفسية لـعبد الله؛ ذلك أن فقدانه لابنته سميرة التي رحلت عن القرية، وتعقد علاقاته بالشمس التي طاردته أكثر من عشرين عاماً (ص. 94)، يرتبطان، بغية تأسيس المرجعية الموحية بموالم هذه التهيئات، بانتشار الحكايات الغرائبية حول علاقة زيدان بـجنية البحيرة، حيث تستحضر شخصية عبد الله "المازومة"، موضوع اهتمامها (استعادة سميرة) في كنف انشغالاتها الخارجية. ومن ثم، يأخذ التهيؤ شكله الغرائبي، بتحول سميرة إلى جنية تسكن

(1) انظر نفسه، ص. 68.

البحيرة، وتترأى لأبيها وسط قرص شبيه بالشمس، يهدده بالحرق، كما كانت تفعل به الشمس ذاتها أثناء إصلاحه القضبان الحديدية. غير أن هذه الرؤية التهيئية تتحول إلى طقس يومي؛ مما يطرح ما إذا كانت الإواليات الذهنية لعبد الله "منفلتة، مؤقتة، من عقال الضبط العقلي: فإذا كانت عبارة لولا بقية عقل تشير، نسبياً، إلى وعي عبد الله، بطبيعة رؤيته التخيلية، فبقية الملفوظ تجلي أن هذه الرؤية حقيقة قائمة (للمبشر) عند انتفاء الحدود بين المعقول واللامعقول، بحيث يثبت خروج عبد الله إلى البحيرة، وشروعه في الحديث مع (طيف) ابنته، اندماجه كلياً في مشهد التجلي اليومي. ومن ثم، ليس التهيؤ الغرائبي لحظة عابرة في التجربة المعيشة لشخصية عبد الله، بل يمثل جزءاً مكوناً لها؛ وهو عنصر سيعضد، بشكل عام، مقصدية السارد في تقريب الواقع المستعاد.

2- قالت لبعلمها أن يساعها. ثم قالت تركتني وتريد أن تحاسبني لماذا؟ كانت ترى عينه تطل عليها من أعلى السقف كشمس غاضبة ...
(...)

كانت ترى دائماً، والشيخ مسعود فوقها. أنه يطل عليها من فرجة في السقف. تماماً كما فعل حين كان علي يبكي في صدرها. كيف لم تدرك ذلك إلا اليوم؟
إنها تتذكر مشهده جيداً. كان بعينه الشيخ مسعود يطل من الفرجة فاتحاً فمه الذي يبدو كبشر مظلم مقلوب. وكانت تراه يشير إليه من أعلى، فيدخل من باب الحوش، طويلاً عريضاً قوياً كله نور، وكان هو الذي يطرحها فوق السرير. وهو الذي يصعدها. وهو الذي يجعلها تصرخ وتتلوى وتبكي وتضحك بعهر وتنشب فيه أسنانها. لم ترق قط أثراً لأسنانها في جسم الشيخ مسعود (...). لم يكن بعلمها فقط ذاك الذي ينكحها. كانت تجده دائماً جوارها في ثيابه الكاملة (ص. 115-116).

في هذه الوضعية السردية، يرتهن ولوج العالم الداخلي لشخصية "سعاد" إلى لعبة رؤية تهيئية تحكمها شروط زمنية. ويبدو في البدء، أن إحساس "سعاد"، في الزمن الحاضر، بمفارقة طبيعة علاقتها بالشيخ مسعود، نابع من إحساسها بحضوره المستمر في حياتها، رغم موته بزمن طويل. ويتجلى ذلك، سياقياً، في شعورها بالذنب لحظة معانقتها لـ"علي" قبيل رحيله. إنه الصراع الداخلي بين الرغبة في تجاوز الماضي ولوج علاقات إيروتيكية جديدة، وبين واجب الوفاء للزوج الميت. ومن ثم، يمثل تخيلها للشيخ مسعود ينظر إليها من السقف بغضب، قمعا

داخليا لمكبوتاتها. أما في المستوى الثاني، فأفعال الرؤية تنفتح على تهيّات تحيل التعبير عن هذه المكبوتات ممكنا، غير أن التشخيص الخطابي يفرض بعض الخصائص التي تحكم مسار إنتاج رؤية شخصية سعاد: فمن الواضح أنها رؤية تذكيرية تستعيد سعاد لحظة عيشها صراعا داخليا؛ ويبدو أن ثقل الواجب (العاطفي) يغدو حافزا نزوعها نحو التحرر منه. لذلك، تسعى، بمساعدة تأثير المسافة الزمنية، إلى اختلاق شكل مغاير لعلاقتها الماضية مع الشيخ مسعود، بمعنى أن التهيّات لم تحدث لسعاد، طيلة علاقتها الجنسية مع بعلمها الشيخ مسعود، فلم تكن سوى رؤية وهمية، ستعتقد بوجودها اعتقادها الراسخ (عكس الواقع) أن الشيخ مسعود لم ينم معها ليلة واحدة (ص. 116). والواقع أن هذه الرؤية تتشكل، لتبرر فعلا حاضرا (معانقه علي)، بكونه، كما الأفعال القديمة، يعيد إنتاج علاقة سعاد مع الوجود المزدوج لشخصية الشيخ مسعود، حيث كانت تغرق في الايروتيفي مع الذي يدخل من الحوش، بحضور وموافقة الآخر من موقعه الثابت في السقف. ويتعصد هذا الاعتقاد التهيّتي، بعلامات واقعية، كغياب أثر أسنانها على كتف الشيخ مسعود، ونومه بشابه كاملة. ومن ثم، يمكن القول إن هذه التهيّات تعبر عن نزوع شخصية سعاد نحو التوفيق بين قطبي صراعها الداخلي، كي تتحقق رغبتها المكبوتة. ويتعزز ذلك، باستيهاماتها التي تلامس المطلق الايروتيفي، "ودت حين يحرقها العرق لو تحول الكون كله الى ذكر ضخم" (ص. 117).

3-

فكر علي أين يذهب الآن في هذا الليل. ونهض وترك نفسه يمشي في بطن شديد. الأرض التي درج عليها تشده أن لا يرحها. لكن أين الناس والأطفال والمباني والعشش ونقنقة الدجاج. قام كل شيء حوله كما كان. المباني المنخفضة ذات الدور الواحد. أطلت عليه الميازيب المعوجة. جرى الأطفال خلف بعضهم واستخفوا. وجعلوا يجهزون أدوات الصيد ويصلحون الفخاخ. أقبل أحدهم يحمل سلة من السلك مليئة بالعصافير التي اصطادها ووجهه مغفر بالتراب، ثم جرى من بينهم لا يريد أن يرى منهم ما اصطاده. فأمه قد حذرت من الحسد. وأبوه علمه أن يقضي حاجته في الكتمان. لكنه عاد يحكي لهم عما اصطاده وعدده وصفاته... (ص. 200).

تميز هذه الوضعية السردية بغياب فعل "رأى" الذي يؤشر، نصيا، على اندراج الشخصية في عالم خارجي تهيّتي، فيتضح أن تحديد العلاقة بين عناصر موضوع التبشير، (علي وما يراه) يستند إلى

تحديد التفصلات التبثيرية داخل الملفوظ. منذ البدء، يحدث تبثير داخلي، عبر فعل "فكر"، ويتمخض عنه حواران داخليان، تفصل بينهما شذرة سردية تضع الشخصية في حالة صمت وتأمل. والحال أن التساؤل الثاني، يحضر وسيطا للعبور إلى المستوى التبثيري الثاني، لأن هذه الحالة التي ارتكن إليها 'علي'، تنضج شرط التداعي والتذكر. ومن ثم، يحدث انتقال مضمر من التبثير الداخلي إلى التبثير الداخلي المفوض؛ فيتبلور السرد ليحيل على الحسرة الداخلية وتقوض الذاكرة، من خلال رؤية تهيئية، تبعث صور الماضي؛ مما يجعل هذا الشكل الجديد للرؤى، لا يصدر عن إوالبات ذهنية مختلفة (دائما أو مؤقتا)، كما في النموذجين السابقين، إنما تنبني على استحضار واع لمشاهد وأحداث، رآها أو عاشها 'علي'؛ ووحده التشخيص اللغوي والخطابي يضمن طابعها التهيئي، حيث يحيل فعل "قام" الافتتاحي على عملية انبعاث فوري ومتواز للعوامل المنقرضة، في شكل استنساخ إيهامي لفضاء القرية (المباني المنخفضة)، وللحظة زمنية حميمة؛ مما يجعل المتواليات السردية تتبلور قصيرة وكثيفة، دون حروف الربط، كما لو أنها تنقل مشهدا مائلا في الحال. ولعل سبب تواليها الكرونولوجي عند استعادتها لحركة شخصية 'علي'، يعود إلى اقترانها أثر التذكر المتنامي لأحداث تلك اللحظة. ومن ثم، تأخذ الصيغة التهيئية بعدا جديدا بمساهمتها في الكشف عن مادة حكاية جديدة.

نستنتج، من خلال تحليل النماذج الثلاثة، أن الصيغ الرؤيوية تعتمد على تفعيل تقنيات تبثيرية وسردية متعددة، بغية الإحالة على دواخل الشخصيات. وبذلك تقوم بتنظيم الإسقاطات التعويضية، عبر فضاءات ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجارب المعيشية، حيث يعود الغرائبي والإستيهامي والتذكري لتلوين وتنويع البنية الحكائية من زاوية جديدة.

ومن جهة أخرى، يفتح السرد عبر فعل 'رأى'، على فضاء الحلم، كصيغة مغايرة لاستعادة الانشغالات الداخلية للشخصية. وتتنوع أشكال حضوره داخل النص السردية، تبعا لإرغامات جمالية ودلالية، سنحاول معالجتها انطلاقا من مستويات استجابتها لمقصدية تجديد التقنيات السردية. وفي هذا الصدد نتوقف عند إجراءين أساسيين: يرتبط الإجراء الأول بهذا المقطع:

"رأت سعاد حلما تكرر أكثر من مرة في الأيام الأخيرة، وسبب لها ازعاجا شديدا. كانت ترى نفسها محمولة على براق. البراق الذي حدثها عنه الشيخ مسعود كثيرا، والذي لا تعرف صورته، ولا تعرف إلا أنه شيء بين الفرس والجمال كما قال لها. وأنزله البراق وسط بلاد جميلة. فيها أشجار الليمون كثيرة، والورد مزدهر، لكن حاكمها كان قاسيا كان يغتصب كل امرأة تفد.

حينما اقترب منها هربت. لكنها كانت تصرخ تحته. نظرت خلفها وهي تهرب، فوجدت ليلى هي التي تصرخ تحت الحاكم.

هل تذكر ليلى يا بعلي؟ كنت تقول إنها خير صديقة لي، رغم أنها لم تكلمك قط ولم تكلمها. كنت تقول أن فوق وجهها عذابا غير مفهوم لإنسي' (ص. 42-43).

يتبلور هذا المحكي الحلمى ضمن سياق تلفظي، تتبادل فيه الحرق الخطابي وضعيتان سرديان، ذلك أن عودة صوت السارد لتسريد الحلم يخرقه، في موقعين، صوت شخصية 'سعاد' التي تتوجه بخطاب مباشر حر إلى شخصية الشيخ مسعود. فثمة حلم، لم ندرجه في المقطع، سيخرق من جديد صوت 'سعاد'، مما يؤدي إلى إجراء سردي يفصل الحلم على مقاطع من الخطاب المباشر، وكأن السارد يرفض، في آن واحد، سرد الحلم دفعة واحدة وتفويت سرده لشخصية 'سعاد'. والحال أن تبرير هذا الاعتقاد سيفرز خصوصية هذه الاستعادة الحلمية، فتسريد الحلم في صيغة المحكي-النفسي الذي يماثل الخطاب غير المباشر عند جيرار جونيث (1972) ⁽¹⁾، يعود إلى قدرة هذه الصيغة حسب كوهن (1981)، على تحقيق التكثيف والانتصاب ⁽²⁾؛ وهما تقنيتان لن يؤثرتا على الطابع غير المباشر للسياق التلفظي. أما تقسيم المحكي الحلمى إلى شقين، فمرده، بالإضافة إلى دعمه لهدف هاتين التقنيتين، إلى كونه يحيل على موضوعين مرحلتين حلميتين، حيث يحتضن المقطع المذكور أعلاه، الموضوع الأول، بينما تنتهي المرحلة الثانية، بموضوع آخر:

أنتفضت (سعاد) بينهم (الجنود في القطار) هاربة. التفتت وهي تجري فرأت ليلى هي التي ترقد مغلولة بينهم. صرخت فيها سعاد أن تحرس، فلم ترد' (ص. 43).

بناء على ذلك، يبرز أن المقطع الحلمى ميتا-محكي داخلي يندرج ضمن المستوى السردى الثانى، أما على مستوى التبشير، فلم ينقله السارد الأول أثناء تحققه في ذهن النائم، كما تتصور كوهن (1981) سرد المحكي الحلمى ضمن محكي بضمير الغائب ⁽³⁾، لأنه لا يقوم سوى بتسريد ما كان ممكنا أن تقوله 'سعاد' بطريقة مباشرة، بعد فترة من تكرار حلمها. وفي هذه الحالة، فهذا المحكي الحلمى، ينتمي كما يقول غوليت (1993) [J.D.Gollut]، إلى نوع الحكايات الحلمية التي تتطابق

(1) أنظر المقدمات النظرية.

(2) كوهن (1981)، المرجع السابق، ص. 51.

(3) نفسه، ص. 70.

فيها الرؤية مع وضعية المستيقظ الذي يتذكر حلمه، حتى حينما يبقى الصوت السردي لسارد متباين-حكائي⁽¹⁾.

وفي مستوى آخر، يظهر أن سبب سرد هذا الحلم، يعود إلى إبراز الانزعاج الشديد لشخصية "سعاد". غير أن خطاب السارد التمهيدي، لا يكشف بوضوح عن اللحظة التي وقع فيها هذا الانزعاج: فهل هي "سعاد" النائمة التي تنزعج بسبب كوابيس الحلم؟ أم هي "سعاد" المتيقظة التي تنزعج، بسبب عدم قدرتها على تفسير حلمها؟. والحال أنه يبدو صعبا الحسم في مثل هذه الوضعية الملتبسة، لأن الانزعاج يمكن أن يحصل في كلتا الحالتين. ليلظ ترجيع إحدى اللحظتين (لحظة النوم أو لحظة اليقظة) رهين بتأويل تواسجها مع السياق التلفظي العام، فكما أثبتنا، قبل قليل، يأتي الحلم ليخرق عملية تلفظية، تتسلم "سعاد" خلالها زمام السرد في وضعية عيشها وحدة مضنية، مما يجعله امتدادا غير مباشر لحديثها إلى الشيخ مسعود، خاصة أن سرد الحلم، كما يقول غوليت (1993)، يشكل "فرصة الحالم للخروج من انزوائه"⁽²⁾. ثم إن تقييم تكرار الحلم، كسبب للانزعاج، لا يتوافق مع وضعية "سعاد" الحاملة، لأن الحلم لا يكتسب هذا الطابع التكراري، إلا من وجهة نظر المتيقظ. والواقع أنه إذا كان ذلك، يثبت أن لحظة الانزعاج ترتبط أكثر بتكرار الحلم، فسيبه يمكن أن نربطه، تحديدا، بعودة صوت "سعاد"، كما تجلي نهاية المقطع، لتذكر الشيخ مسعود "ليلى"، فتغدو استعادة الحلم سردا لانشغال "سعاد" بالوضع الاعتباري لـ"ليلى"، وتؤكد هذه العلاقة، حين ستعود "سعاد" من جديد، بعد سرد الشق الثاني من الحلم، إلى الحديث عن ليلى: "إنها حزينة بابعلي فحبة العين مات. فريد الذي كنت تقول لي إنه في حالة وأنه مثقف" (ص. 43).

يبدو، إذن، أن الصبغة الحلمية تطرح عدة قضايا للمعالجة. ولعل اهتمامها بشخصيتي "سعاد" و"ليلى" معا، ضمن شروط خرق منطق الواقع المرجعي، يعكس، كما رأينا سابقا، التلازم والتداخل بين محكبيهما، إلى درجة تطابقهما وانصهارهما؛ حيث تصبح شخصية "ليلى" بديلة لشخصية "سعاد". إذا كان المحكي الحلمي في هذا الإجراء، يكتسب جدته أساسا من علاقته بالوضعية السردية التي أدمجته، فإنه في الإجراء الثاني، يتبلور عبر طرق جديدة وملتبسة تشبكه بالمادة الحكائية من زاوية جديدة:

بعد أن هدأت نيران الفواربكة وكسا جمرها الرماد، صارت الحجرة كقلب فرن (...).

(1) J.D.Gollut(1993), contre les reves, p.156.

(2) نفسه، ص. 189.

قام ليقف أمامها. رفع عنها جلبابها. ما كاد يخلعه عن رأسها حتى رأى الدموع في عينيها. أخذها من خصرها. ضمها بقوة حتى خالها ستقصف كعود الحطب سرت النار بينهما برغبة مجنونة (...). انسل برق من الكوة الزجاجية الصغيرة أعلى النافذة. فأنكشف كل منهما للآخر خطوطا من العرق والدم. رأى أم هنية تدور مع زينب لحظة، هنية لحظة أخرى. الثلاث معا (...) رأى نفسه وقد تعذب بها [سعاد]، ثم حين وصل إليها فإذا به يتعلق في الفضاء لا يعرف هل يتقدم أم يتراجع. لعن الشيخ مسعود وكلماته. المفتش وعريته. الضيف والقطار، البحيرة والخواجات. ودخل الحجرة برق آخر شديد، فرأى صاعقة قادمة من فوق الجسر بعد أن أحرقت من عليه. رأى هنية تجري وأمها والنار تشتعل بهما (...) ثم ترصدت الشمس فرأى نفسه واقفا وحيدا تحتها وسط صحراء واسعة (...) وكانت أشعة الشمس قد حمت فأيقضت جابر الذي لم يستطع أن يتحرك. ففي الوقت الذي رأى فيه حامد ما رآه قبل الرحيل، كان جابر يرى العام الذي مضى كله وكيف كان (...) وخذه بيده وهو يسمعه يخور كالثور، ففتح حامد عينيه ونفس نفسا عميقا بدا فيه أنه ارتاح وانفتح من تلك الرؤيا المربعة (ص. 139-140).

آثرنا عرض هذا المقطع على طوله، لكي نتمكن من تتبع لعبة السرد في إفراز السياق التلغظي المحيط بالحكي الحلبي. في البدء، يظهر أنه ينطلق من مشهد جنسي، تخترقه، فجأة، صور لا تنسجم مع حميمية اللحظة الإيروتيقية. والحال أن التفكير في اعتبار هذه الصور حصيلة عملية حلمية، سيتبدد، مع مرور السرد، بوجود مؤشرات نصية تحيل باستمرار على عوالم تهيئية، تتبدى للذات المتيقظة متمفصلة على مشهدي انسلال ضوء البرق من الكوة. على أنه يحدث، بين هذين المشهدين، فعل رؤية أخرى يمزج صيغتين خطابيتين؛ ذلك أن انبجاس شخصية سعاد داخل الرؤيا التهيئية الأولى، يأخذ، أيضا، طابعا تذكريا؛ مما يجعل رؤية سعاد لا تتولد، كما الرؤى الأخرى عن خلل في إوالبات ذهن حامد، بل هي تحويل للعملية التذكيرية إلى مشهد يتهيا له دون تحريف في مادته الحكائية؛ فالوضعية السردية، هنا، تستعيد أحداثا ومشاهد تعود إلى الواقع المرجعي للنص السردى. وإذا بدا أن مشهد التعلق في الفضاء ينبثق من رؤية تهيئية صرفة، فالإشارة إليه في موقع سردي سابق، تثبت أنه عنصر حكائي خارجي: لا يعرف حامد لماذا أحس بأن القفزة عالية وأنه ظل خلالها معلقا (ص. 119).

وفي مستوى آخر، يبرز أنه بالرغم من أن السارد يختم هذه البنية السردية بمؤشر نصي حلبي، فإنها لا تبلور على أنها حلم، بل هي أساسا، جزء من عملية تذكرو، شرع السارد، من قبل،

في تسريده؛ بمعنى أن هذا المؤشر النصي (رأى حامد فيه ما رآه قبل الرحيل) يحيل على موضوع يؤشر إليه، أيضا، مؤشر نصي سابق: "ظلت الليلة الأخيرة لحامد قبل اختفائه، لا تضيق من ذهنه، خاصة رؤاه فيها. في تلك الليلة رفعت زينب الأطفال فوق السرير..." (ص. 137). وبذلك، ليس المؤشر النص الحلمي هنا، كما المؤشرات النصية الأخرى التي تأتي حسب غوليت (1993)، لتحدد الصيغة الحلمية للمادة التخيلية⁽¹⁾، بل يشير، تحديدا، إلى أن هذه المادة المسرودة تشكل، أيضا، موضوع حلم شخصية "حامد"؛ فيتأسس الاختلاف عند عودة تذكرات "حامد" السابقة إلى الاشتغال، لاحقا، في حلمه. ويمكن القول إن هذا الإجراء السردى المزدوج يرتبط بطبيعة رؤية السارد لوظائف الصبغ الخطابية: فمادامت مادة الحلم التي تصدر عن المعيش اليقظ، تفقد، بتعبير غوليت (1993)، هويتها وكنيتها⁽²⁾، فلا يمكن للسارد أن يعتمد على صيغتها الحلمية لاستعادة تامة للروى. ومن ثم، فاخياره للصيغة التذكيرية، يحول له تحقيق مسعاه في استعادة المشاهد والأحداث كما تبلورت في الواقع المرجعي للنص السردى. بيد أن ربط الروى التهيئية، تحديدا، بالحلم سيضعف ويعمق تأثيراتها النفسية. وهي، كما رأينا سابقا، انعكاس للحالة النفسية للشخصية؛ إنما تفرز صورا تجسد في غالبيتها مخاوفه وهواجسه، ويكشف السرد أنها ذات طابع استشرافي، إذ ستغدو "زينب" عاهرا بتأثير من "هنية" وأماها وأبيها، وستتغير معالم القرية كلها، عندما قدم الخواجات إليها، كما سيتعرض "حامد" و"جابر" لقساوة الشمس، عند عبورهما الصحراء.

من جهة أخرى، يحيل، أيضا، المؤشر النصي الحلمي على تحقق حلم "جابر" في تزامن مع تحقق حلم "حامد"؛ مما يجعلنا نظن أنه، في المقابل، يشكل علامة على سرد الحلم في المقاطع الموالية. غير أن السارد سيعيد إنتاج الإجراء السردى ذاته الذي يبعده عن الفضاء الحلمى، عند بسطه المادة الحكائية. لذلك، سينتقل إلى سرد ماضى الشخصيتين المشترك (خمس صفحات: 141 ← 145)، كما تحقق في الواقع المرجعي: "قال الدليل لهما في بداية الرحلة، أنه استطاع أن يهرب ألف مصري

(1) إن غياب المؤشر الخاص داخل سياق السرد الروائى يؤسس لذاته علامة ضمنية للإحالة على عالم يومي موضوع في القصة المتخيلة. ولكي يتحقق العبور داخل الخطاب إلى هذا الكون الذي هو الحلم، لابد أن يدخل عمول محدث لعالم من أجل أن يصيغ [Modalise] الملفوظ ويهيئ الانفتاح على حقل يخص التخيل الحلمى.
غوليت (1993)، المرجع السابق، ص. 62.

(2) نفسه، ص. 117.

عبر السلك..."(ص.141). ولن يأتي مؤشر جديد، بعد نهاية سرد الحلم، إلا ليؤكد وفاء السارد لإجرائه: "كان جابر قد رأى ذلك كله قبل أن توقظه أشعة الشمس بقليل"(ص.146).

لا يعني هذا المقطع أن السارد قد بار المادة الحكائية عبر رؤية "جابر" الحالم، إنما يدل على أن حلم الشخصية وكلام السارد يشتركان، فقط، في موضوع المادة الحكائية المسرودة؛ وهو ما يتعارض مع حلم شخصية "سعاد" السابق، حيث لا يتحقق الحدث إلا بتحقيق الحلم، أي ليس هناك حدث خارج ذات الحالم.

نستنتج أن الخروج من عملية التنصيص التقليدية للحلم، قد دفعت بالصيغ الخطابية إلى التنازع على البنيات الحكائية، ويكشف تحديد طبيعة المؤشرات النصية، وتفكيك لغتها عن اندراج السرد في لعبة مركبة ومتعددة الأبعاد، كي تحقق، في آن واحد، بسط المادة الحكائية وربطها بالصيغة الحلمية.

1-3-2- صيغ الحوار الداخلي:

نتحدث عن الحوار الداخلي، كما رأينا ضمن المقدمات النظرية في الفصل الأول، باعتباره تقنية خطابية تعرض، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، الصوت الداخلي للشخصية. ونسعى من إثارتها، هنا، إلى تناول أشكال مظهره واشتغاله ومساهمته في تنويع روافد تقنية الكتابة السردية. وسنستند، في ذلك، على مجموعة من المقاطع النصية التمثيلية.

في المستوى الأول، نورد هذه النماذج الحوارية المباشرة:

1- "زُغردت النساء. انفصلت الراقصتان. عادت سعاد ضاحكة متهالكة إلى النساء الجالسات، تشعر بجبات العرق تجري هابطة بين نهديها وساقها، وتتجمع في سرتها، ويحرق الدفء إبطيها. "ويلي وويلك الليلة يا شيخ مسعود". وضحكت بقوة لم تفهم النساء سر الضحكة. وسقطت ليلي في الحزن"(ص.12).

يؤدي عزل الشذرة النصية، داخل المزدوجتين، إلى تغيير في وضع الترهين التلفظي، كي يجد صوت آخر فرصة الظهور بشكل مباشر؛ لكن تحديد صيغتها الخطابية يقتضي إعادة قراءة السياق التلفظي الذي يحكم المقطع كله: فهذا الصوت لا يستند إلى مؤشر إسنادي يحدد مرجعيته، بل ينبجس، بشكل فجائي، داخل استعادة السارد لأثر رقص "سعاد" على جسدها. وبما أن احتمال صدوره عن إحدى النساء الجالسات لا يدعمه مؤشر نصي، فتأكيد صدوره

عن 'سعاد' يرتبط بردود الفعل التي تعقبه، حيث ستضحك 'سعاد' بقوة تجاوبا مع 'استيهامات' صوتها، بينما تستغرب النساء من ذلك، لجهلهن صوتها وإيماءاته. ومن ثم، فهو حوار داخلي صامت، يأخذ طابع 'وعيد' يستشرف لقاء جنسيا محموما. ولعل زرعه، وسط السرد دون مؤشر نصي، يعود إلى تجاوبه مع إرغامات السياق التلفظي، حيث يمكن لهذا المؤشر أن يبطئ إيقاع السرد، فيخلق تنافرا داخل بنية سردية تحكمها جمل فعلية قصيرة؛ وهو ما يتساق، أيضا، مع لحظة الفرح التي تدفع بالشخصية إلى الاهتمام بالعالم الخارجي، عكس لحظات الأزمة التي توفر شروط تداعي الأصوات الداخلية.

-2

وُضعت نعمة اللببة على جانب الطبلية. لا بد أن يظهر الديك واضحا. قال زيدان في نفسه 'طبلية واسعة عريضة، وديك صغير وحيد، تترىص به ثمان أيا، وأكثر من مائة من الأسنان والأضراس والأنياب' وظهر وجهه الأسود الخشن، ممتلئا بالحفر الصغيرة (ص.13). لا شك أن القراءة الأولى تكشف أن الحوار الداخلي يتشخص ضمن الشروط التنصيصية المعهودة، حيث يتكفل المؤشر الإسنادي والمزدوجتين بضبط وتوضيح عملية تغيير الترهين التلفظي. أما القراءة الثانية، فستكشف أن هذا الإجراء التقليدي، يعقب إجراء تجديديا تشخصه شذرة نصية تلتبس ظاهريا مرجعيتها الصوتية (لا بد أن يظهر الديك واضحا). ومع تفحص خيوط ارتباطها التلفظي بالجملة الأولى في المقطع، تظهر إمكانية ترجيح صدورها عن 'نعمة' ذاتها، لأن عملية تقرب 'نعمة اللببة' إلى جانب الطبلية، ليست حركة عفوية، بل هي استجابة لرغبة إضاعة الديك لـ'زيدان' والأطفال. ومن ثم، تكون هذه الشذرة النصية تحويلا خطابيا لهذه الرغبة إلى حوار داخلي تطمس حوله كل أعراف التنصيص المعهودة. ويبدو من نبرته التأكيدية (لا بد) أنه أعد حوارا داخليا منقولا، كي يتساق مع الصيغة الحوارية الثانية، بمعنى أن الحوار الداخلي لـ'زيدان'، يتبلور كرد فعل ضمني على رغبة 'نعمة' لتغدو سخريته من 'الديك الصغير' تساؤلا عن جدوى إضاعته. ومن ثم، يتأسس حوار خفي بين الشخصيتين يتمظهر، خطابيا، تجاورا لحوارين داخليين: يبرز أن الأول، عكس الثاني، يكتسب حواريته من انتقال صوتي، دون علامات أو اسنادات نصية.

-3

دار في الجامع الصغير، شيخا منحنيا تهدل لحيته البيضاء، وتقاوم عيناه الضيقتان النوم الثقيل. الوحل يا شيخ مسعود سيسد عليك الطرق. أنت ما تعودت أن تؤذن الفجر في المسجد. دائما كنت تؤذن وأنت تدور حول البيوت. ترجع الأذان أكثر من مرة. خيوط

النهار كانت تقوى على ترجيعك. آه. إنه الصيف، لكن أين هو؟. الشتاء هذا له طعم شرس. أقبل مبكرا فبدا كأنه يريد أن يغتصب الدنيا من الفصول. وهذا الليل الثقيل. لن تنفتح أستاره عن كوى الإشراق. حين كانت روحك تبلغ أعلى عليين. تتعدى المقامات تجاوز البرازخ. تفنى. تأكل النار فلا تحرقك. لا يسيل دم. يسيل رضابك باللبن والعسل (...). تصرخ يا أهل الحبي صه. يا حامد يا ولدي لا تقنط من رحمة الله. يا عرفة يا ملعون، أيعرك شاربك الأصفر، شعرك الأشقر، عيناك الخضراوان، ارفع يدك عن زيدان، إني معك وحدي الآن، والله يراك دائما. اتركوا الأولاد لا تخيفوهم. الأرواح تسكن البحيرة يا شيخ مسعود!. كفوا عن العبث بعقول الصغار. لا تجعلوهم مثلنا. وما عينا يا شيخ؟ أولاد زنى. جميعا أولاد زنى... (ص.30).

يرز، في بداية المقطع الطويل، انتقال تلفظي من صوت بضمير الغائب إلى صوت بضمير المخاطب المفرد. وفي غياب المزدوجتين والمؤشر النصي الإسنادي، يظل تحديد مرجعية الصوت الثاني وحدود انتشاره الخطابي، رهين بتفكيك الوضعية التلفظية إلى عناصرها المكونة.

يشكل ملفوظ السارد الافتتاحي مدخلا لتأطير سياق الخطاب المباشر الذي يعقبه؛ ورغم ما يوحى إليه هذا المدخل، من تواجد الشيخ مسعود بمفرده داخل المسجد، فهوية صوت المتلفظ، لا تتضح إلا بتنامي الخطاب، حيث سيتأكد أن ضمير الأنأ يلتحم مع ضمير أنت؛ داخل صوت واحد، ليحيلا الخطاب المباشر حوارا داخليا منقولاً. وسوف يأخذ هذا الخطاب صبغة تجاذلية، عند انبثاق صوت تساؤلي يرد على صوت آخر يجادل به وهيمته (إنه الصيف. لكن أين هو؟). غير أن هذا التجادل سيتطور في آخر المقطع، حيث يتوجه المتلفظ بضمير المخاطب إلى شخصيات غائبة (أهل الحبي، حامد، عرفة)، ويأخذ طابع تذكّر لمواقف سابقة. إنما يظهر هذا الطابع التذكري بوضوح، حال تحيين المتلفظ لحوار سابق، وفق إرغامات الحوار الداخلي، بمعنى أن هذا المتلفظ يواجه طرفه المخاطب بصوت أهل القرية: فالشيخ مسعود يعيد في دواخله، إنتاج صوتين متحاورين، محاولا الاحتفاظ بجوهر الخطابات السابقة ذاتها، (اتركوا الأولاد لا تخيفوهم / الأرواح تسكن البحيرة يا شيخ مسعود) ثم يصيغها بصوت المتلفظ الداخلي.

والواقع أنه لا يمكن فصل هذا الشكل الخطابي للحوار الداخلي، عن سياق إنتاجه. فمنذ البدء، يتأسس الإزدواج الصوتي على ثنائية زمنية متعارضة، ذلك أن شخصية الشيخ مسعود: أنت المخاطب، كانت في الماضي تعيش وضعا اعتباريا خاصا؛ وهو وضع تعاني الشخصية المتلفظة في الحاضر، من طباعه. يتجلى ذلك، من خلال توظيف معجم لغوي يرسم فضاءات صوفية لم يعد الآن العيش فيها ممكنا (النور، سر الأسرار، الإشراق، المقامات، البرازخ، تفنى...). وقد يعود أيضا، سبب استعادة المتلفظ الداخلي لحواره مع أهل القرية، إلى تحسره على عدم سماعهم إليه. لنجد في إحساسه بقرب موته، كما سيكشف السرد لاحقا، مبررا مرجعيا لطول حوارهِ الداخلي. وسوف تتاح لنا فرصة العودة إلى امتداد هذا الحوار في المقاطع الموالية، أثناء مقارنة العلاقات النصية في المحور الثالث.

يبدو، إذن، أن الوضع النفسي للشخصية يحكم حجم انتشار حوارها الداخلي، وكلما كبر هذا الحجم، يمكن أن نفهم أن التحرر من العلامات الإسنادية والتنصيصية، يمثل علامة على وضعية متأزمة.

4- كست الحسرة وجهيهما وكادا يكيان: لكنهما غرقا في بحار من الذكرى الشجية.

سعاد، سعاد، سعاد، أي نور هذا الذي أوقعتني في شباك الضلال. كان كل شيء ساجيا في لجة من النور الصافي، الذي يجلب النشوة، ويبعث على الطيران في قلب الفضاء (...). نور فوق نور كانت سعاد. أغلقت دربها أمامي فوقعت في درب هنية وأما وأبيها. ظلام فوق ظلام. وزينب التي قطعت معي دروبا كثيرة وأخصبت، تركتها بأفراخها بلا ريش. ترى من اختارت زينب ابنة الطبيعة البكر؟ ليتها تختار سعاد...

سعاد، سعاد، سعاد، أي عاهرة أنت وأي قاسية؟ ليتك لم تقولي يا أمي إن زوجها من أولياء الله، أي ولي هذا يغط يا أماه؟ لم أستطيع أن أنزع قولك من رأسي. دائما كنت تخيفيني وأنا صغير، ولو لم تقولي ذلك لكنت قفزت. في كل مرة كنت أراها عارية، جسمها كرخام يضوي، به مسارب يتيه فيه الأدلاء... (ص. 155-156).

حاولنا، عند بسط هذا الملفوظ، الحفاظ على البياض الطباعي الذي ازداد حجمه بين المقاطع لحظة سرده. ونسمي هذا البياض المقصود، فراغا إجرائيا، لأنه يندرج ضمن عملية تنظيم الانتقالات الصوتية، وبذلك يمكن أن نعتبره إحدى تنويعات الصمت [Silence] الذي يحده

هوفيل (1985) [P.V.D.Heuvel] ، بكونه 'فعلا تلفظيا غائبا يدمج، داخل الخطاب، لعله سياقية⁽¹⁾.

يبرز أن السارد يعرض، قبل 'الفراغ' الأول، عدة مقاطع تستعيد التجربة المعيشة لشخصيتي 'حامد' و'جابر' داخل زنزانة في الفيلا الصحراوية؛ ويحيل المقطع القصير الذي أدرج في هذا الملفوظ، على رد فعل داخلي للشخصيتين تجاه وضعيتهما المأساوية، مما يجعلهما ينسحبان إلى عملية التذكر. على أن حدوث 'الفراغ' يمثل مؤشرا قريبا على حصول انتقال موضوعاتي يلغي صيغة التذكر، فيغدو بديلا لنشاط سردي، قد يلجأ إليه السارد للتهيسء للمقطع الموالي، خاصة وأنه مقطع سردي ينبجس في بدايته، صوت مباشر، دون مؤشر نصي إسنادي. والحال أن هذا 'الفراغ' لا يقطع، من جهة أخرى، الصلة تماما بين المقطعين: فلئن لم يندرج 'حامد' في التذكر، فإنه يحول الذكرى الشجية إلى حوار داخلي، لا بمعنى أنه يحدث نفسه بأحداث ومشاهد مضت، بل باستعادته صورا من الماضي تحولت إلى هواجس ذاتية، يبوح بها إلى 'سعاد' كمخاطب مباشر، وكموضوع للاستيهام، فيتسمح بصورتها الأسطورية، عند تذكره الزوجة المهجورة.

ولكي لا نحسب معاودة الابتهاال باسم 'سعاد' استمرارا للحوار الداخلي، يحدث، عند الانتقال إلى المقطع الموالي، 'الفراغ' الثاني كحد تلفظي بين الصوتين المتجاورين، إذ يوضح السياق التلفظي، أن الصوت الجديد يصدر عن شخصية 'جابر' ضمن تقنية التخطيب ذاته؛ وهي إعادة إنتاج الإجراء التلفظي أعلاه، لعرض فوري لحوار داخلي مجاور. إنما أسطرة 'جابر' لـ'سعاد'، يأتي في سياق حسرته التي أفرزت حديثه الداخلي المزدوج، إذ يعمل خطابه القدحي على إخفاء حقيقة عشقه المستحيل لجسد 'سعاد'.

يبدو أن 'الفراغين' يندرجان ضمن تقنية إلغاء جميع الوسائط والمؤشرات النصية الإسنادية، فيتحقق تجاوز صورتين لشخصيتين متجاورتين في المكان، لينبثق تساوق المحسار مشروع الشخصيتين مع قائل انشغالهما بمرجعية تظل في النص السردي بورة عاطفية.

في المستوى الأخير، نتوقف عند الحوار الداخلي المسرود، باعتباره صيغة أخرى للإحالة على دواخل الشخصية؛ وهو في مظهره، ضمن الخطاب غير المباشر الحر، يطرح حسب كوهن قضية علاقته بالسرد بشكل عام، إذ تعتبر أن تركيبة جملة تسرد من منظور شخصية، يمكن أن تتشابه في كل

(1) - D.V.D.Heuvel(1985), *Mot, Parole, Silence*, p.67

النقط مع تركيبة جملة تستعيد حدثاً تخيالياً، ثم تثبت أنه وحدها قراءة دقيقة للسياق يمكن أن تفرز الحوار الداخلي المسرود داخل بقية السرد⁽¹⁾. ولأنه ينبثق من التفكير مع وليس من الرؤية مع، فإن توافق المنظورات يتحد مع تناغم الأصوات، فتغدو لغة النص مؤقتاً صدى للغة الداخلية للشخصية⁽²⁾. على ضوء هذه الإشارات النظرية، سنحاول كشف أشكال حضور هذه الصيغة التي يعتبر سياق التأثير الداخلي مجالها الأكثر ملاءمة⁽³⁾. في البدء، نورد هذا المقطع:

إنه يسير وراء القضبان، التي تمتد إلى ما لا نهاية (...). كم ود أن يرى قرص الشمس مرة واحدة. يعرف أن الشمس تخرج من الشرق إلى الغرب، وهو أيضاً يفعل ذلك، فهل هو أسرع منها حتى تظل خلفه دائماً؟ لو استطاع أن يمسك بها يفتح قلبها ليرى أي نار فيه. مرسى خطيب سميرة الغائب، لا شك يلحق بها. إنه يسير بالقطارات. قد يصطدم بها أو يمر عليها عشرون عاماً والشمس تطارده. عشرون عاماً يتساءل لماذا تدور الشمس وتعود؟ (ص. 21).

يخترق هذا الملفوظ حواراً ثنائياً بين "عبد الله" وزوجته: فهو يأتي مباشرة بعد هذين الصوتين:

لكنه على كل حال تحسس عنقه، فوجده رقيقاً يكاد ينكسر. قال.
- هل تعرفين حزني وبلواي؟
قالت:

- إنك سوف تقتل نفسك، وهذا كون منظمه صاحبه (ص. 21).
ويليه مباشرة صوت "عبد الله":
- 'أخذي بالك من العسكرو يا ولية غدا سيكونون شرسين' (ص. 22).

بذلك، يتضح، سياقياً، أنه ملفوظ يجيب على طرح "عبد الله" قضيته لحظة تحسسه لعنقه، مما يؤهله ليمتظهر جزءاً من الحوار، لو لم تصرف الزوجة "عبد الله" عن البوح بأسباب ألمه. إنما وقد فعلت ذلك، يفترض أن يصمت "عبد الله" لحظة، قبل أن يعود من جديد إلى موضوع حوارهما

(1) كوهن (1981)، المرجع السابق، ص. 128.

(2) نفسه، ص. 135.

(3) نفسه، ص. 135.

المنطلق (علاقة النساء بالقطار)، ولا شك أن هذه اللحظة ستكون كافية ليبوح لنفسه بجزئه وبلواه. فالأمر لا يهم أحداً سواه. إنه سر يختزن صراعه الطويل مع القضبان والطبيعة. على أن خطاب هذا الحوار الداخلي يتلاشى كما تقول كوهن ويخضع للصوت السردي الذي يخرقه ويحيط به، فيبدي نحوه تجاوبا وجدانياً⁽¹⁾. ويتمظهر هذا الانسلاخ إلى دواخل الشخصية، بشكل عام، من خلال لغة الملفوظ ونبرة الصوت واللجوء إلى التساؤلات التي تعتبر عند كوهن علامة الصوت الداخلي⁽²⁾. وهي كلها عناصر تبرز، بالفعل، مصدر الألم الجسدي (ألم العنق) والألم الروحي (الحزن) الذي يتجلى في علاقة "عبد الله" المعقدة بالشمس؛ مما يحيل الصوت الداخلي، أحيانا، تداعيات حرة. من جهة أخرى، يلجأ السارد في الحوار الداخلي المسرود، خاصة عند التفسيرات الزمنية الاستباقية، إلى التمتع على مسافة من رؤى الشخصيات، يصل، أحيانا، إلى حدود السخرية منها؛ وهو موقف تعتبره كوهن نقيضا لموقف التجاوب الوجداني مع الشخصية⁽³⁾. ومن نماذج ذلك نورد هذا المقطع:

مضى علينا شهر يا فتوحة. ألا نقرب من قرية نأخذ منها بعض الزاد؟

أشار الدليل برأسه يطمئنه. سيواصلون الرحلة أكثر قوة إذن. سيقربون من فردوس الأموال. لكن حامد كان متعبا... (ص. 129).

في هذه الوضعية التلقظية، يحضر الحوار الداخلي المسرود وسط تفاعلات صوتية ملتبسة. ولئن كان صوت شخصية "حامد" واضحا، حينما استفسر الدليل عن مستقبل الرحلة، فالسارد لا يوضح مرجعية الصوت الداخلي الذي يرتبط بالاستيقاظ الزمني، ووحده السياق العام سيجيب عن هذا الالتباس: فالدليل لا يجيب لغة عن استفسار "حامد"، بل يصمت ويرسل إشارة توافق "حامد" على كلامه وتطمئنه. ويبدو أن "حامد" يفهم هذه الرسالة الصامتة، فاطمأن على مستقبله؛ وهو ما يرجح حضور البنية الفعلية الاستباقية حوارا داخليا مسرودا، يشي بسقوط "حامد" في شرك الدليل والصحراء معا، لأن السارد يثبت، سابقا، أن الدليل "يتعثر في الطريق و يعرف [أنه] يقود رحلة أمل خائب" (ص. 126).

(1) نفسه، ص. 141.

(2) انظر نفسه، ص. 114.

(3) نفسه، ص. 141.

ومن ثم، فتحويله صوت 'حامد' الداخلي إلى خطابه، لا يلغي موقفه الساخر من الحلم بالفردوس في جحيم الصحراء.

ومن جهة أخرى، يتعزز الحوار الداخلي، داخل النص السردي، بانتشار صيغ التساؤل كصوت داخلي؛ وهي في غزارتها تحيل، في آن واحد، على حيرة وقلق الشخصيات، وعلى الميل المتواتر إلى التأثير الداخلي، كما تربك وتفتت البنية السردية، عبر زرعها وحدات شذرية متفرقة، أو مراكمتها داخل مقاطع نصية تشخص مستويات تلك الحيرة. والحال أن أي شخصية لم تتوان عن طرح تساؤلاتها المتنوعة الصيغ، إذ تبلغ كثافتها الضخمة 230 تساؤلا، تغطي 212 صفحة. ويتفاوت عددها بين مرجعياتها الصوتية، تماشيا مع الشروط الاجتماعية للشخصية، ووضعيتها مسارها الحكائي داخل المحكي-الإطار: فلما رغب السارد، كما سنوضح ضمن المحور الثالث من هذه الدراسة، تفريد محكي شخصية 'علي'، فإنه أسند له أكثر من ثلث التساؤلات المطروحة، يلامس بعضها حدود الاستفسار المريبك: 'إنه لو عرف أن الله طريقا واضحا، ولو كان طول الدنيا وعرضها، لذهب إليه كي يسأله السؤال الذي يدور في رأسه الآن. لماذا خلق الناس وخلق الشيطان وظل يتفرج عليهم كل هذه السنين؟ أي عدل هذا ومن أي نوع؟ وكيف تكون الهداية والغواية' (ص.201).

1-3-3- مظهرات صيغ الحوار:

ينتظم الحوار داخل النص السردي، وفق صيغ متعددة، تندمج أو تتقاطع مع الصيغ الخطابية الأخرى؛ وبما أن الخطاب المنقول يعتبر شكله الأساسي كما يقول جبرار جونييت (1972)⁽¹⁾، فهو ترهين لأصوات متساوقة أو متصادمة. والحال أنه رغم قلة انتشاره، يثير ملاحظات عديدة ترتبط باشتغاله المتنوع داخل البنية السردية.

نلاحظ في البدء، أن الحوار يختار، أحيانا، مظهرا آخر غير المظهر المعهود: قالت له 'يا حامد بع بما عندك أريحك' لم يفعل. 'يا حامد لماذا تريد أن تظل تجري طول العمر؟' نظر إليها وفي عينيه نار. قال لها أنا لا أجري. شيء ما يدفعني من الخلف يحكم علي

(1) جونييت (1972)، المرجع السابق، ص. 192.

بالشقاء ثم قال لقد سألت الشيخ مسعود وكاد يضربني (...) وقالت له أنت تتدخل فيما لا يعينك قال لها الشيخ مسعود قال ذلك ... "" (ص. 67).

يتفاعل في هذه الوضعية التلفظية، بشكل مباشر، صوت شخصية 'زينب' وصوت شخصية 'حامد'. إنما يؤدي عرضهما التناوبي متكئين داخل مقطع موحد، إلى رسم حدودهما بالمزدوجتين، والأفعال الإسنادية التي لا تخلو بعضها من وحدات تعليلية؛ وهو ما يطرح مسألة المسوغ السردى لذلك، خاصة أن بإمكان السارد أن يناوب بين الجمل الحوارية، منعزلة بعضها عن بعض. لعل ذلك، يرتبط بعدم إمكانية عزل هذا المقطع الحوارى عن السياق التلفظى العام الذى يهيمن عليه الحوار الداخلى، والرؤى التهيئية، والتذكرات، حيث إنه يعقب، مباشرة، مقطعا ينتهى بإظهار شخصية 'زينب' في وضع جسدى، يعتبر في النص السردى، كما سنرى ضمن محور الزمن، حافزا للتذكر: 'غطت الأطفال الذين ناموا، ولم تنم' (ص. 67). ويليه، أيضا مباشرة، مقطع يندرج في السياق التلفظى ذاته: 'قالت في نفسها لعلك ارتحت الآن يا حامد، لعل أحدا يراك ...' (ص. 68). لذلك، يمكن القول إن هذا التشكل الخطابي للحوار ينجم عن هيمنة منظور سردى يسعى إلى إثبات أنه حوار معروض عبر قناة تبثيرية أخرى، غير ترهين السارد الأول.

في الشكل الثانى، ينبجس الحوار فجائيا داخل السرد:

- 'كانها لم تمر بالصيف!

- ولم يضابقها غياب القطار!

- وتضحك طول الليل والنهار!

- وزوجها هارب من الموت!

- لماذا تقفين يا سعاد؟!

- إنها تبكي من الفرح!

- ندق الطبل وتتحرك! (ص. 10).

يفضى هذا الانبجاس الفجائى للأصوات، دون مؤشرات إسنادية، إلى تغفيل مرجعياتها التلفظية؛ وهو ما يتساق مع التوجه التبثيرى لمثل هذه المشاهد، حيث يفترض أن تستهدف أصوات نساء متعدّدات 'سعاد' التي ترقص فرحا بنيل قدوم القطار. ويظهر أنها لا تتوخى التحوار في ما بينها، بقدر ما يحاول كل صوت إضافة وجهة نظر داخل السياق الذى فتحه الصوت الأول. لكن الصوت الذى يتوجه مباشرة، إلى 'سعاد'، يرغب في التركيز على الرقصة؛ مما سيثير اهتمام الصوتين المواليين

بجالتها. وبذلك، تبدو هذه الأصوات تعليقات متواترة، أكثر من كونها حوارا حقيقيا، إذ لا يلحم بينها سوى وحدة موضوع التثبير.

وفي الشكل الثالث، يحضر الصوت الغفل جملة منعزلة وشاردة في أتون السرد، فتسبب في تغفيل المرجعية التلفظية للملفوظ الذي يعقبها، مما يدفع التحليل إلى البحث عن الاحتمالات الممكنة:

أكلت الغيرة قلوب النساء جميعا. حتى أم ليلي تذكرت صباها وتحسرت. تشابكت أيدي سعاد ولبلى.

- كأنهما أختان!

لكن عيني سعاد سودوان وعيني ليلي زرقوان. وجه سعاد مستدير. شعر سعاد أسود، وشعر ليلي أصفر كالكهرمان. ليلي جلبابها أطول، عاشت عاشقة للجلباب القصير ولم ترتديه. ولما هبطت المدينة مع أمها، انفصلت عنها عيناها. طافتا تلهثان وراء بنات المدينة (...) وقرأت، فهي لم تزل تعرف القراءة القديمة 'صائدة الرجال'، وامرأة ممتلئة، مكشوفة الصدر والساقين، كانت تستلقي على ظهرها، ويرتفع نهدها بدعوة صاخبة، وأسفل الصورة كان اسم السينما. دارت النار في صدرها. ارتعش ثدياها. أحست أن ساقها تلتصقان. ضحكت. مما تخاف؟" (ص. 11).

يمكن القول إن هذا الصوت لم يكن، بدوره، يبحث عن تدشين الحوار بشكله المعهود، إنما يصدر عن مرجعية غفلة، كأنه حوار داخلي مسموع؛ مما يدفع إلى الاعتقاد أن انفتاح المقطع الثاني بأداة الاستدراك 'لكن'، يحيله حوارا داخليا يعقب، بصمت، على الصوت الذي يؤاخي بين 'سعاد' و'لبلى'، عبر إبراز تمايز شكلهما الخارجيين. بيد أن الانتقال الفجائي إلى ماضي شخصية 'لبلى' يضعف هذا الاحتمال، ويقوي، احتمال صدور هذا الصوت عن السارد الأول ذاته، باعتباره الترهين السردى الوحيد الكفيل بالتجول في ذاكرة الشخصيات، ونفسياتها. بينما لا تستطيع الترهينات الأخرى القيام بذلك، إلا عبر تأويل احتمالي، كما رأينا سابقا، لبعض العلامات الخارجية. ومن ثم، يدخل هذا الملفوظ الاستدراكي في حوار خفي مع الصوت الأول الذي يعود لإحدى النساء.

وفي الشكل الرابع، تشظى الصيغة الحوارية إلى تشكيلات جملة، تطبعها النقلات الفجائية، وعدم التماسك: فإذا حدث أن نشب حوار بين شخصيتين فإنه نادرا ما يسترسل ويتواصل، إذ يعتريه التعثر والانقطاع. ومن ثم، يلاحظ في معظم المقاطع الحوارية، توارد كلمة لم يرد أو بدائلها،

فينجم عن ذلك ما تطلق عليه جوليان ميرسيي (1996) [G.L.Mercier]، 'الاشتغال المختل' للحوار⁽¹⁾، عند دراستها للصيغ الحوارية في رواية ميرسيي وكاميي (Mercier et camier) لبكيت. ومن بين النماذج الكثيرة في النص السردى، يمكن أن نبسط هذا المقطع:

"- أين سميرة يا عبد الله.

صارت مريضة زوجته. نائمة بلا قدرة. تسأله كل مساء حين يعود.

- يقولون أنها صارت في الحطاط البعيدة تبيع المشروبات في القطارات. هكذا تردد بعد السؤال. ينظر إليها بلا حديث، تقول:

يقولون أنها صارت تظهر جالسة فوق السمافورات، تغني للقطارات العابرة وللمسافرين فوقها.

ينظر إلى بقية البنات النائمات بلا لعب ولا حكايات.

يقولون أن مرسى رآها وأنزله، وركبا معا قطارا يحبره حصان ذهب بهما إلى بلاد لا تعود القطارات منها مرة ثانية.

يشعر عبد الله أنه كومة حطام لا قيمة لها.

(...).

جميلة سميرة كانت يا عبد الله.

جميلة سميرة كانت مثل القمر. أبهى من القمر والنجوم. أشهى من نسمة صباح من شعاع ضوء فجر واهن (...). وجمال سميرة الباهر لا يجعله يصدق أنها يمكن أن تبيع المشروبات في القطارات" (ص. 98-99).

يتميز هذا المقطع الطويل بمحضور كثيف لصوت السارد، فهو لا يكتفي بوضع مؤشرات إسنادية تحدد مرجعية الصوت، بل ينخرط في تأطير سردي لإنتاج الصوت أو للإحجام عنه، مما يجعله طرفا ثالثا في بلورة هذه الوضعية الحوارية. والواقع أن عبد الله لا يساهم في إنتاج الحوار، إنما يعوقه، باستمرار، بكفه عن الرد على إلحاح الزوجة وعزمها على نشوبه؛ وهنا يتدخل خطاب

(1) نلاحظ أنه لا ينشب أي نقاش ترميمي [إلى درجة] بمنعنا الاشتغال المختل (Dysfonctionnement) للقنوات التلفظية من تطبيق الحوار بمعناه الخاص على تناوب شبه تنازعي بسبب الخروقات. حيث يتبادل كامبي ومرسي، حين يتوجه الواحد إلى الآخر، رفض دور المتلقي.

G.L.Mercier(1996), *La parole romanesque*, p.80.

السارد بين أصوات الزوجة ليحيل في البداية، على العلامات الخارجية لتحليل الإشتغال الحواري: فعبد الله عوض أن يستجيب لصوت المحاور الآخر: الزوجة، يشرّد إلى فضاءات "هامشية" (تملي وجه الزوجة / تحسره على بناته النائمت/ شعوره بالضيق) أو يعود لينشغل داخليا، بمضامين هذا الصوت. وفي هذه الحالة الأخيرة، يغدو رده حوارا داخليا يؤكد كلام الزوجة وينفي كلام الآخرين عن "سميرة"، ليتضح أن شكل اشتغال هذا الحوار لا يمكن فصله عن التجربة المعيشة للشخصيات، حيث غالبا ما تنسحب إلى دراخلها، فيتعتّر الحوار بينها. ومن ثم، يأتي السرد الذي يخرق الوضعية التلفظية الحوارية، كي يردم القيوب التي تحدثها صعوبة التواصل، بطريقة مباشرة، بين الشخصيات. والحال أنه، من جهة أخرى، ينفلت الحوار، أحيانا، مما يلازمه من تعثرات في اشتغاله المختل بشكل عام، فيكتسب طابعا دراميا كما الحوار التقليدي:

- من أنت؟

وكان يوجه [أبو علي] حديثه لهذا الغريب.

- أنا جديد هنا. أوفدتني المصلحة أمس للعمل بدلا من زيدان.

نظر الرجال إلى بعضهم في دهشة، قال آخر:

- ماذا تقول؟

- بدلا من زيدان.

وتساءل ثالث:

وكيف عرفت المصلحة أن زيدان اختفى ورحلت زوجته، ثم متى أتيت؟

- أتيت في منتصف الليل أنا وزوجتي (...) (ص. 104).

لا يعيد هذا الملفوظ الحواري إنتاج أحداث وردت في السرد، بل يقدم إخبارات على لسان الغريب. وإن أتت على وجه الإقتضاب، فهي تتساق مع الإستراتيجية السردية العامة التي تعتمد على هذا العنصر، مما يجعله يكتسب جدته من مساهمته في تشكيل المادة الحكائية، وطرحه للموضوع الوحيد الذي يثير عدة أصوات في النص السردية.

نحسب، بشكل عام، هذه الأشكال الحوارية أهم مظهرات التواصل المباشر بين الشخصيات داخل النص السردية، بيد أن حجم انتشارها يتفاوت حسب توليد السياقات التلفظية التي توطن كل شكل حوارية. ويظهر أن الشكل الرابع يصوغ، بخلل اشتغاله، عددا كبيرا من الحوارات. لكونه يتجاوب مع هيمنة التبئير الداخلي الذي يلائم هيمنة الأصوات الداخلية.

3- عن اللغة السردية:

يعود الاهتمام، ضمن هذه المقاربة، بقضايا اللغة السردية إلى كونها تندرج في صيرورة تحطيم الأشكال السردية التقليدية؛ وعلى الرغم من أهمية البحث فيها عن تعدد قيم الشخصيات ووعياها، فإن التركيز على جانبها الشكلي، سيجتنب إمكانية الاستجابة لتوجه المقاربة في ملاحظتها لتمثالات الكتابة السردية الجديدة. لذلك، يمكن أن نلامس اشتغال اللغة السردية من خلال التوقف عند بعض مستوياتها التخطيئية، سواء من حيث الصياغة المعجمية، أو الصياغة التركيبية؛ وترتبط، عموماً، بلغة السارد الأول، بصفتها اللغة السردية المهيمنة، والمؤطرة للأصوات السردية الأخرى. والواقع أنها تتأرجح بين لغة مقتصدة ومقتضبة، وبين لغة تحليلية تتماهى مع لغة الشخصيات، مما يجعلها تخضع لتلونات الرؤية السردية وتنوع الصيغ الخطابية.

في المظهر الأول، تنزع اللغة السردية إلى التكثيف والإيجاز، فتلتقط المشاهد أو الأحداث ضمن متواليات سردية قصيرة، كما يبرز هذا الملفوظ:

توقفت سعاد في المنطقة الفضاء أمام العشش. تركت يد ليلى دارت بعينيهما في المكان. تاهت، انتشت. اهتز عطفها. رانت على وجه ليلى غبطة كانت منسية وضحكت عيناها بدمعتين لم يعرف سرهما أحد. زغردت سعاد. اهتز نبات الحلفاء. صدح كروان غريب مبكر... (ص. 9).

فالجملية غالباً ما تستند إلى فعل الحركة، ولا تربطها بالجمل الأخرى أدوات الربط المعهودة، كما تمعن في الإيجاز إلى حدود صدورها في كلمة واحدة. ويبدو أن السرد يعتمد إلى مثل هذه التركيبية، عندما يكثف، في راهن التلفظ، مشاهد تطبعها الحركية؛ وهنا، تغدو لغة السارد دقيقة في صياغة الفعل الملائم للوضعية التلفظية، فيتحقق بين البنيات الفعلية نوع من التصادي يحتفظ للمشهد المنقول بإيقاعه وترابنية عناصره.

في المظهر الثاني، تتأثر اللغة السردية ببعض صيغ الخطاب المستثمرة، كالحكيكات-النفسية والحوارات الداخلية، والرؤى الحلمية، والتهيئية؛ مما يجعل لغة السارد تفقد، نسبياً، اقتصادها وإيجازها، لتعني، حسب الوضعية السردية، بنوع من التحليل والتقاط التفاصيل.

يبرز أن لغة تسريد دواخل الشخصية تنمهي مع لغة الصوت الداخلي، فتكتسب رقتها وشفافيتها ضمن ما تسميه كوهن (1981) 'العدوى الأسلوبية'⁽¹⁾، ذلك أن معجم السارد وإيقاع السرد يتلونان بنوعية التعبير الذي تبلوره الشخصية: فبقدر ما تتوغل الشخصية في التماهي مع حالتها النفسية، بقدر ما تشحن اللغة السردية بحميمية معجمها. ومن ثم، تتشكل هذه اللغة بنية سردية مكونة، كلما سعى السارد إلى الانصات إلى صوت الشخصية المازومة، كما لو أنها لغة تعيد التوازن، وتفك الضيق، وتعوض الحرمان: كم قالت [زينب] لنفسها أن الكون كاذب، يكذب عليها مرتين كل يوم حين يصبح كقلب بيضة كبيرة، وحين يسمي كصدفة معتمة. وأن حامد سيعود. لكنها كانت تنسى ذلك أيضا. وحين تحاول أن تصل إلى إجابة، لا تتذكر أن الأيام تمر سريعا، ولا تعطيها فرصة التفكير. ما تعرفه يقينا الآن هو أنها محاصرة بين الصدفة والبيضة! (ص.65).

وفي المظهر الثالث، لا تشكل هذه العدوى الأسلوبية إلا جزءا من العدوى الدلالية التي طبعت اللغة في علاقتها مع المادة الحكائية بشكل عام، إذ إن جذتها تكمن، أيضا، في انسجامها ومواءمتها مع نوعية التجربة المعيشة المستعادة، بكل أبعادها المكانية والزمانية والقيمية. لذلك، فالمعجم وشكل التركيبة السردية وإيقاعها، كلها عناصر ليست وسائط للتخريب، فقط، بل تحمل في ذاتها لون هذه التجربة، بمعنى أن اللغة تغدو استراتيجية سردية تعكس في شكلها خصوصيات مضامينها. ومن ثم، تنحو إلى إقناعنا بأن وحده هذا الشكل يمكن أن يستوعب تجربة مجتمع قرية يعيش صيرورة انهياره الداخلي؛ وهو ما نلمسه منذ افتتاح السرد:

لم يسهروا طوال الصيف تحت ضوء القمر. أو يستمتعوا بهذا الضوء وهو ينسكت فوق سطح البحيرة أمامهم فتشتعل بالبريق، وينعكس فوق وحول نباتات الحلفاء تبدو كرماح لامعة. لم يروا الضوء وهو يرتاح باتساع الأرض الفضاء أمام العشش، وعلى يسارها، فيكشف وجهها الجامد، ويوسع لهم في الأمان... (ص.7).

في هذا الملفوظ، تنأسس علاقة شكل اللغة بموضوع التبئير على توصيف التجربة المعيشية الماثلة بنقيضها، فالتشخيص اللغوي الذي ينبي على أفعال النفي، يقدم مؤشرات المكان في علاقتها بالأطفال، بصفتهم شخصية جماعية يشدها الحنين إلى فضاءات لم تعد قائمة في راهن التلفظ؛ وهذا المصدر الداخلي للرؤية يسم اللغة بطابعه، فتتدثر بمسحة شعرية تظهر المكان شحنة نفسية، أكثر من

(1) انظر كوهن (1981)، المرجع السابق، ص.50.

كونه كتلة من العناصر المادية المحضة. لذلك، يخضع المعجم اللغوي لتموجات التوصيف والتشابه الشعرية، مدشنا لشكل لغوي يقوض صرامة السرد ومباشريته.

والواقع أن هذا المنحى اللغوي يبرز في كثير من المواقع السردية، اهتماما بالغاً بتشفيف اللغة وتطويعها، حيث تسبني على انزياحات استعارية بالنظر إلى الدلالات المعجمية، لتؤنس الأشياء، فتخلق صوراً تحرق البنى السردية:

1. "ينام الظلام فوق الكون ثقيلًا كالرصاص" (ص.8).
2. "تتكسر على وجه ليلي أولى موجات الظلام" (ص.9).
3. "أخذ يحدثها عن شفتيها المكتنزتين، ردفها المكورين، تذييها الغاصبين" (ص.17).
4. "عمال السكة الحديد مشقوا الجلد دائما، ينام في مسام جلودهم بقايا المازوت اللعين" (ص.18).
5. "ها هو الشتاء يضرب قلب الحريف ويحتل أيامه، والصيف بالكاد قد مضى. السماء فوقه متربصة كتلها السوداء كالماضي حين يكون ثقيلًا" (ص.132).

لا يمكن، إذن، معالجة اللغة السردية دون الأخذ بعين الاعتبار اعتماد المحكي على التأثير الداخلي: فهي أفق لتماهي لغة السارد مع لغة الشخصيات، ولتصادي نوعية التجربة المعيشة وتحققها الخطابي، كما أنها بنية سردية مكونة عند تلوينها الاستعاري والشعري للسرد، مما يجعلها فضاء لتجديد الوعي بالكتابة السردية.

عموماً، نستنتج، من خلال هذا المحور الأول، أن محكي المسافات يبني مشروع تجديد شكله السردى على التعارض مع الشكل السردى التقليدي في عدة مستويات. إنه يعتمد، موازاة مع تجزيم المتن الحكائي، إلى تفتيت وحدة الحكاية إلى محكيات صغرى، كما يتتبع عبر التشابكات الحكائية، والنقلات الفجائية بين سياقات سردية متعددة، فيستثمر تقنيات سردية تربك في تعقدها وتداخلها، التلقيني التقليدي الذي ألف التحليل ووضوح الصيغ الخطابية. ثم إنه يجرب إجراءات التأثير الداخلي، بعيداً عن هيمنة رؤية السارد الأول، قصد تنويع مواقع الرؤية السردية. وأخيراً، يخلق فضاء نصياً لتداخل الواقعي والغرائبي والإيهامي⁽¹⁾.

(1) للمستوى الواقعي ولا يمكن أن نسميه المستوى الإيهامي (الحملي، الاستهامي، الهلوسي، والتخيلي) نفس الوضع داخل المحكي. ريكاردو (1973)، المرجع السابق، ص. 101-102.

II - الرهانات الزمنية الحكائية

ترتبط مقارنة اشتغال زمن الحكائي، كما رأينا ضمن محور توجيه البحث في الفصل الأول، بكشف عملية تحيك عملية المادة الحكائية. ولا شك أن الميل إلى تهمزة البنية السردية، وتنوع تقنياته الخطائية، سوف يحكم علاقة زمن الحكائي بزمن القصة؛ وهي العلاقة التي سنحاول لمس نسيجها، وشكل تأثيرها بالتجربة الزمنية التخيلية.

1- تأطير البنية الزمنية الكبرى:

يحدد جونيت (1972) الحكائي الأول في علاقته بالمستوى الزمني الذي يحتضنه، وكلمًا حدثت مفارقة زمنية، يندرج السرد في مستوى حكاياتي ثان. على أنه في نص سردي تشظى بنيته السردية إلى بنيات سردية صغرى، في شكل أجزاء، لا بد أن تطرح قضايا تحديد محكيها الأول، لأن استقلال الأجزاء السردية بعناوينها الفرعية إقرار ضمني بعدم انتظام السرد تحت محكي واحد. ولا نتحدث هنا عن مرونة تحديد الحكائي الأول، حيث يمكن أن تأخذ مفارقة زمنية هذه الصفة في حالة إدماجها لمفارقة ثانية، إنما نتحدث عن إمكانية تعدد الحكايات الأولى داخل المستوى الزمني الأول. لذا يجرى القول، نظرًا لانتماء الأجزاء إلى نص سردي-إطار، إن السرد ينتظم داخل محكي أول-إطار، باعتباره سياقًا لتوالد محكايات أولى مكونة، عند بداية كل جزء سردي.

يتوازى انطلاق المستوى الزمني الأول، مع انطلاق السرد في جزء الاحتفال:

«أمام البيوت العشرين، بالضبط أمام العرش الصفيح التي تتقدم البيوت العشرين، والوقت مغرب تعجلت فيه شمس الخريف للرحيل، كان الصبية ينسحبون. انتهوا من لعب البلى والنحل، وكما تعودوا طوال الصيف المنصرم، لم يستطيعوا التأخر في الخارج» (ص.7).

يضبط هذا الملفوظ، بدقة، لحظة انطلاق القصة المستعادة. ويظهر أن التأشير الزمني يعتمد تقويمياً يرتبط بعلاقة الصبية بالزمن: فعملية اللعب أو الكف عنه، تخضع لتعاقب الليل والنهار، وارتباطهما بفصلي الصيف والخريف. والحال أن هذا التقويم الزمني لا يحدد بداية الفترة التاريخية المستعادة، إنما ينم عن بداية تجهيل هذه الفترة، بصفته تمثلاً جديداً في التأشير لزمن القصة. غير أن إمكانية مجابهة هذا التجهيل ترتفع إلى القدرة على تأويل التلميحات التاريخية المبثوثة في النص السردية-الإطار؛ وهي، بسبب ندرتها، تقلص فرص التعرف على الفترة التاريخية: فحتى أوضح تلميح يقتضي، بدوره، استثمار معطيات مرجعية، محاصرة هذا النزوع التجهيلي:

1. "ذهب علي إلى مبنى السكة الحديد وكان ملتاعا (...) سمع الناس يتحدث عن قوات تعبر الأسوار ومعارك ضارية بدبابات وطائرات. ورأى راديو صغير في يد أحد الركاب (...) إنه حين كان يذهب إلى الجسر مع أمه كان يسمع أغاني كثيرة، تنطلق من أكثر من راديو فلا يميز شيئا. وكان الراديو يعلن عن أرقام تهلل لها الناس ويتحدثون بفرح" (ص.172).
2. "صارت المدينة مشغولة بأحداث غريبة، فهناك سخط وهناك تأييد. بعض الناس يقولون لماذا كانت الحرب إذا كانوا سيأتون هنا؟. وآخرون يقولون إنهم يمشون في أماكن مختلفة من المدينة ويشربون الببسي أو يلحسون الجلاس في عز البرد" (ص.179).

لا يمكن أن نستصدر من هذين الملفوظين مرجعية تاريخية، دوئما تحديد اسم المكان المرجعي. إنما السارد يسعى إلى تجهيل أيضا، هذا التحديد، فبقدم المكان البوري كالتبالي: "عشرون دارا على هامش المدينة، يحدها ماء البحيرة والصحراء، تمر خلفها قطارات وقطارات" (ص.18). وتعزز شخصية "علي" مسعى السارد، بإجابته الشرطي الذي سألته عن بلده:

"- من أين الضبط؟

- لا أعرف. صدقني عند آخر حدود القطار وجوار البحيرة. وتمر علينا قطارات كثيرة يركبها الجنود والخوارجات" (ص.165).

وكان ممكنا أن يظل هذا المكان على طول السرد، مكانا غفلا، لو لا ظهور أصوات تحدد الدائرة الكبرى التي ينتمي إليها:

1. "زيدان يقول دائما، كانت الكوليرا تحتاح مصر كلها، والجدري ينفرد بقريتنا، والنتيجة فوز الجدري بالجولة" (ص.13).
2. يتساءل الشيخ "مسعود" أي قطار هذا الذي يسبب كل هذا الشقاء؟ يقولون إنه قديم منذ أيام اسماعيل باشا" (ص.33).

تحضر القرية، إذن، بورة تنشذ إليها الصحراء والمدينة، لتمثل مكانا استعاريا لكل قرية مصرية مهمشة؛ وعلى ضوء ذلك، سندفع بالتأويل إلى موضوعة ملاحظات شخصية "علي" في الملفوظين المنطلقين، على مسار التاريخ المعاصر: الملفوظ الأول يشير إلى حربين، تقع الأولى ذاكرة للثانية، على أنهما لا بد أن تكونا متقاربتين، كي يتمكن المبرر: "علي" - نظرا لعدم خروجه بعد من

مرحلة الطفولة- أن يعايش انعكاسات الثانية، ويتذكر الأولى. ولأن هذه المؤشرات النصية ليست كافية لاستكمال التأويل، فلا بد من إعادة ربطها بمؤشرات الملفوظ الثاني، حيث يمكن أن نقرأ في تساؤل الناس عن جدوى حصول حرب يعقبها صلح، إشارة تاريخية إلى ما يسمى في التاريخ المصري بـ"عهد الانفتاح"، بكل امتداداته الدلالية والاقتصادية والاجتماعية والقيمية. ومن ثم، تشكل حرب 1967 وحرب أكتوبر 1973 وبداية هذا العهد، الفضاء الزمني المرجعي للقصة المستعادة. ولا يجب إغفال أن هذا التحديد يرتبط ببداية المحكي الأول التي تحكم مدة زمن القصة، كما سنرى بعد قليل.

يبدو، إذن، أنه لا يمكن تحديد الفترة الزمنية المستعادة إلا بولوج عملية تأويلية ومقارنة لنهج التلميح والتحوط في وضع مؤشرات زمنية ومكانية. ولعل النزوع إلى التبئير الداخلي يحضر إرغاما معرفيا في هذا التأشير الزمني، فلا يثبت النص السردى إلا ما تستطيع الشخصيات أن تفهمه أو تسمع به أو تلاحظه، مما يؤسس لشكل جديد للإحالة على الواقع المرجعي. ومن جهة أخرى، يرتبط تحديد مدة زمن القصة بمتابعة الخط الزمني الذي يرتبط بالمقاطع الزمنية للأجزاء السردية، ضمن راهن التلطف.

ينطلق الجزء الثاني: /التحويلات بالمقطع السردى الموالي:

انتهى عام. ربما أكثر أو أقل. الأعوام هنا علامتها المطر. والمطر يهطل منذ أيام. والليلة هجع الكون في صمت خائف. توجست بعض القلوب من الصباح، تماما كالعام الماضي، ولم يكن في الليل حركة، فالنوم أخذ بأغلب الحجرات" (ص.39).

يمكن اعتبار هذا الملفوظ ميتا-خطابا زمنيا، لكونه يحمل مؤشرات زمنية على ثمفصله داخل زمن القصة، إذ يعود التقويم الزمني المعهود لدى مجتمع القرية، ليحدد بوضوح النقطة الزمنية التي استأنف منها السرد. وإذا ما عدنا إلى الجزء الأول، نجد أنه ينتهي عند إشارة زمنية لا تطيل مقطعه الزمني لأكثر من ليلة واحدة: "وفي الصباح عرفوا جميعا، كيف انتهت الليلة وكيف بدأ يوم عودة القطار" (ص.35)؛ وهو ما يجعل المدة الزمنية التي مرت عن تلك الليلة مدة محذوفة، لتستند القصة عاما من زمنها، مسرعة بقوة لإيقاع السرد على المستوى الزمني الأتقي، فتمتد داخل مقطع زمني لا يتجاوز يوما واحدا؛ ثم ينسحب الخط الزمني إلى الأمام، عند الانتقال إلى الجزء الثالث: خروج، بعد حذف فصل من زمن القصة: "انقضى الشتاء ولم تقل النساء للأطفال أن مياه البحيرة تصل بالليل إلى الأعتاب" (ص.85)، لتتوالى ثلاثة فصول زمنية تدد، خلافا للمقطعين السابقين، مقطعه الزمني.

بيد أن هذا الخط الزمني التصاعدي، سينكسر في بداية الجزء الرابع: الصبحراء، لأن المحكي الأول ينطلق من نقطة زمنية تشد في صلب المدة الزمنية المستنفدة: "يدركان ذلك جيدا الآن بعد عام من رحيلها" (ص. 126). إنما لا يمكن تحديد طول مقطعه الزمني، لكونه ينتهي بإشارة زمنية مفتوحة: "مرت بهما أسابيع لا يعرفان عددها" (ص. 149). ويظهر أن هذا المقطع الزمني يعود فوق الخط الزمني الذي يصل الجزء الموالي: المدينة بالجزء الثالث: خروج؛ على اعتبار أن "علي" سيكتشف في المقطع الزمني للمدينة الذي استنفد عاما كاملا: "بعد انقضاء عام كامل (...)" قرر أن يعود في الصباح (ص. 181)، موت "حامد" و"جابر"، كما رأينا في المحور الأول.

أما الجزء الأخير: القيامة، فيمكن اعتباره استمرارا زمنيا لجزء: المدينة، حيث لم يحدث سوى فراغ زمني بسيط، عند الانتقال إلى المحكي الأول الجديد، والذي سيمتد في مقطع زمني لا يتجاوز يوما واحدا.

يظهر، بشكل عام، أن المحكيات الأولى المكونة تمتد داخل مقاطع زمنية متفاوتة الطول، وتبلغ مدتها العامة ستين على الأكثر، وإذا أضفنا إليها الزمن المحذوف، ستغدو مدة زمن القصة أكثر، بقليل، من ثلاث سنوات.

2- اشتغال الزمن الحكائي الداخلي:

نسعى، ضمن هذا المستوى التحليلي، إلى مقارنة التشكيلات الزمنية عند إعادتها توزيع المادة الحكائية المستعادة. وسنحاول ربطه بالنتائج السابقة، من خلال تفكيك شكل المقاطع الزمنية للأجزاء السردية، تبعا لمستوى إجرائيتها في كشف الاشتغال المتنوع لزمن المحكي.

2-1- صيغ الترتيب الزمني

يمكن القول إن لعبة الانتظامات الزمنية الداخلية تتأثر بإرغامات نشطية البنية السردية، واختيار تنويع مكونات الزمن الحكائي، فعلى مستوى ترتيب الأحداث تنوع إجراءات الزمنية، في ظل التقسيم السردى، حسب منطق تشكل المادة الحكائية في كل جزء: في جزء الاحتفال، حيث يقف مجتمع القرية، بسبب نيا قدوم القطار، على عتبة الانتقال إلى تجربة زمنية جديدة، يظهر أن بدايات المحكيات الشذرية تتوالى وفق تنام كرونولوجي؛ إذ إن التمهصلات الزمنية ليلية واحدة، تعكس، كرونولوجيا، تمفصلا آخر داخل الوحدة الحكائية (الاحتفال): فالقسم الافتتاحي: الأطفال

يرتبط بزمن المغرب؛ وهي النقطة الزمنية التي ابتداء منها القسم الثاني، ليلسى وسعاد، لينتهي عند نهاية 'صلاة العشاء' (ص.12). ويشد القسم المجاور: زيد/ن هذا الخط الزمني ويسحبه أفقياً، إذ يبدأ حين أقبل زيدان بعد صلاة العشاء' (ص.13). وينتهي حين 'كانت تمطر في الخارج' (ص.17). ثم يبدأ القسم: عبد الله من هذه النهاية: 'المطر صار شديداً ومضت ساعات على احتفال النساء' (ص.18)، فيسند إليها، كرونولوجيا، القسم: علي، عبر هذا الملفوظ، 'كانت ليلسى قد عادت في الوقت الذي كان علي يسأل لماذا تخرج حين يقترب الفجر، وأين تذهب؟' (ص.23)، ليختم الجزء بالحكي الصغير: 'الشيخ مسعود' الذي انطلق 'حين بدأت الليلة توشك على الإنهاء' (ص.28).

يبرز، إذن، أن التطور الكرونولوجي لا يحدث، هنا، داخل الحكيات الشذرية، بل يستهدف البنية الزمنية الكبرى داخل الجزء السردى. لذلك، سنقترب من البنية الزمنية الصغيرة للأقسام الحكائية، لإبراز شكل اشتغال المقارقات الزمنية عند توسيعها للمقطع الزمني القصير.

يتجلى أول تكسير زمني، في النص السردى، ضمن هذا المقطع:

'كان الصبية ينسحبون. انتهوا من لعب البلى والنحل، وكما تعودوا طوال الصيف المنصرم، لم يستطيعوا التأخر في الخارج.

لم يسهروا طوال الصيف تحت ضوء القمر أو يستمتعوا بهذا الضوء وهو ينسكب فوق سطح البحيرة أمامهم فتشتعل بالبريق ...' (ص.7).

يمثل إنهاء الأطفال لعبتهم، وشروعهم في الانسحاب إلى بيوتهم، نقطة بداية الحكي الأول. ويجدوث نكوص إلى الوراء، يحدث استرجاع زمني خارجي، يوضح عادة الأطفال طوال الصيف. ويمتد مدى هذه المفارقة إلى راهن التلفظ، مما يجعلها ليس، فقط، إتماماً وتوضيحاً لحدث سابق، بل هي، أيضاً، خطاب استرجاعي-مقدماتي، لأن المقاطع التي تلي هذه البداية الاسترجاعية، تثبت هذه الوظيفة الجديدة: 'لم يبلغ فيه [الصيف] صبي، لم يعض على وسادة أو يرتج سرير. لم ترقص جنيات البحر لأحد. ولم تأت عصافير الغرب أم تنصب فخاخ' (ص.8).

من ثم، يرتبط الاسترجاع الخارجي بالحكي الأول ابتاطاً عضوياً، لكونه يهيئ للتحويل الذي ستعرفه القرية إثر نيا قدوم القطار. ويتدشن ذلك، عند العودة إلى حاضر التلفظ، بقطع الأطفال لعاداتهم:

'وفجأة كف الصبية عن الإنسحاب. رأوا الأمهات خارجات من الدور مقبلات نحوهم' (ص.8).

لا يمكن فصل شكل تظهر المادة الحكائية زمنيا، عن طبيعة التجربة التي تعيشها الشخصيات: فجميع القطار، بعد غياب طويل، سيحرك مجتمع القرية سواء إلى الفعل، أو إلى رسم خططات مستقبلية، أو يرهن بعض الشخصيات للتذكر؛ مما يجعل الأزمنة تمتزج، تخلف انقطاعات في التطور الكرونولوجي، وانتقالات فجائية بين المقاطع السردية. ومن نماذج ذلك ما يلي:

"غلغها [ليلي] الحجل. أمها جوارها تبتسم. أول مرة تبتسم منذ غياب القطار. انقضت سعاد عليها تنهضها. انسحب طفل ناحية البحيرة يتبول. لن يفرق الماء العتب كما قالت أمه. لن تخرج الجنية كما قال أبوه. انسحب صبي إلى البيت يفتش عن فخاخه القديمة. غدا سيصطاد طائر أبو ذيل" الطائر الأحق الغريب. سيصفر له يغريه. سيضع فخاخه في دائرة واسعة" (ص. 11).

تجاور في هذا الملفوظ جل فعلية تشخص، في اقتضاب، لحظة من مسار الاحتفال بنبأ احتمال قدوم القطار. وتكتف في بنيتها الزمنية شحنة نفسية تنم عن تحول في إحساس الشخصيات بالزمن. بيد أن مفارقة زمنية استباقية تحدث عند إعلان الطفل عن مشروعه، وتأتي ضمن حوار داخلي يحوله السارد إلى خطابه؛ مما يجعل نبرة الصوت تجاري شغف الطفل بالعودة إلى نشاطه القديم الذي يظل رهينا بصديقة نبأ عودة القطار. وفي حالة تعذر عودته، ستستحيل توقعات الطفل مشروعا ذهنيا فقط، ليرز أن طبيعته الداخلية، كحوار داخلي مسرود، تبقى دون وظيفة تعويضية أو تكرارية، لأنه لا يندرج ضمن بناء حبكة تقليدية، بل يشخص انشغالات ماضيه، يريد الطفل أن يتحقق من جديد. ولئن لم يتحقق هذا الاستباق الزمني، كما لم يتحقق معظم الاستباقات داخل النص السردية، لإرغامات دلالية (إفشال مشاريع الشخصيات)، فإن استباقين زمنين يتحققان لإشغالهما وفق استراتيجية جديدة: يرتبط الأول بشخصية ناظر المحطة:

"لكنه قال. سأقص الحكاية يوما من أولها" (ص. 45)، وسيتحقق في جزء القيامة: فيشكل بنية سردية يستعيد ضمنها ناظر المحطة "لعلي" تاريخ القرية. أما الإستباق الثاني، فيفتح جزء المدينة: لم يكن علي مندهشا حين عاد ورأى ما رأى" (ص. 161)، لأن نمو السرد سيفضي إلى الشدرة السردية التعليقية ذاتها: "لذلك لم يكن مندهشا حين عاد ورأى ما رأى" (ص. 193)، مما يدل على أن السارد يشير، في راهن التلطف، إلى الموقف المستقبلي "لعلي" من تحولات قريته، ليغدو الجزء السردية تبريرا حكايا لهذا الموقف، حيث إن ما يكتشفه "علي"، داخل المدينة، يرسخ فيه، تدريجيا، قناعته بدمار قريته، كأن تحولات المدينة ستعكس عليها. لذلك، تكرر وسط السرد الإشارة إلى هذا الانطباع: "أدرك أكثر من أن وقت أن ما سيجده حين يعود لن يدهشه" (ص. 175).

وبشكل عام، إذا كان البناء السردى التقليدي يتجنب الاستباق الزمني ليتفادى التشويش على التطور الزمني الكرونولوجي لحبكة موحدة، فإن النص السردى الحالى يوظفه، في ظل تعدد الحكايات وتشظي المقطع الزمني الأفقي، كعنصر بنائي لفضاءات دلالية وجمالية؛ حيث يغدو وسيطا زمنيا لمناوشة التطورات الزمنية المحلية، ولإبراز عشر مشروعات الشخصية. والحال أن حجمه يبقى ضئيلا جدا، مقارنة مع حجم التفسيرات الزمنية الاستراتيجية التي ترتبط بطبيعة الشروط الاجتماعية، حيث تنسحب الشخصيات إلى دواخلها، فينكص السرد إلى الورا، تساوقا مع استناد النص السردى على التأثير الداخلى. فما هي مظهرات التفسير الزمني الاسترجاعي؟

في البدء، يمكن أن نوظف مفهوم الزمن التذكاري⁽¹⁾ - على الرغم من أن بول ريكور (1984) يتناوله في سياق آخر⁽¹⁾، لمقاربة الشكل الاسترجاعي في جزء الاحتفال وجزء المدينة: في جزء الإحتفال، يحدث هذا التفسير الزمني، في غالب الأحيان، لاستعادة فضاءات ترتبط بقطار الكنسة. ومن نماذج ذلك، نورد هذا المقطع السردى:

كان مصطفى ينظر إليها من فوق حافة الكوز وهو يشرب. أعاد لها الكوز مسحت له فمه. قبلته. غطته وهي تبكي. هل يفهم مصطفى؟ إذا كان لا يفهم، فلماذا يكره حضور عرفة؟.

فاجأها وهي تتسلل إلى السبسة. أغلق بابها قبل أن تهرب (...). قالت إنه قطار كنسة قال ألقانون هو القانون" توسلت إليه مرة واحدة، ثم قالت لنفسها "ولو". مالت نحوه بسرعة حتى أنه ظنها ستخدعه. تراجع وقال اخلعي ثيابك أولا. وجدها طيبة. رفعت جلبابها من أمام. لم يكن تحته شيء (...) وجدت مصطفى تحت السلم واقفا يبكي. لم يأت القطار بعد ذلك. استقر عرفة في المنطقة وصار صديقا لزيدان.

كان مصطفى قد نام. أقبل زيدان يغسل يديه... (ص. 16-17).

يمكن القول إن اتساع الفراغ الذي يفصل بين الفقرتين الأوليتين يضمم انتقالا فجائيا إلى الماضي الخارجى، حيث لا يرفع الالتباس عن الطابع التفسيرى للفقرة الثانية، إلا فعل التقدم في

(1) في رواية Mrs Dalloway لولف [V. Woolf] يرصد ريكور (1984)، ما سميته "الزمن التذكاري" (Temps monumental) في مجموعة من الأماكن ذات بعد تاريخي (أثري)، حيث يحاول أن يربط بين صور السلطة والقوة التي تفرزها هذه الأماكن بالزمن الحى لذي تعيشه الشخصية. أنظر ريكور (1984)، المرجع السابق، ص. 158-159.

القراءة. وعند ربط ذلك بإرغامات الصيغة التذكيرية للتكسير، تحضر عودة القطار زمننا تذكاريًا يمارس سلطة أخلاقية على شخصية زُنب، فيرغمها على إعادة طرح علاقتها مع القطار. إذ ليس تساؤلها عما إذا كان ابنها مصطفي، يعي مغامرتها الجنسية السابقة مع عُرْفَة، إلا تجسيدا لعودة انشغالها، في الزمن الحاضر، بعودة القطار. ومن ثم، تشكل البنية السردية الاستراتيجية تفسيراً وتوضيحاً لانشغالها بهذه السلطة الأخلاقية؛ وهي سلطة إذا ما خضعت لها، ستعرق تحقيق مخططاتها المقبل: 'غدا ستقفز فوق العربات (...) سيحميها عُرْفَة' (ص.16).

وفي جزء المدينة، ينبثق الزمن التذكاري من المشابهات والمقارنات التي تقوم بها شخصية علي، بين الفضاءات الحالية والفضاءات القديمة، حيث ينكسر المحكي الأول الذي يتابع مسار اكتشافات علي، لتتم استعادة مواقف وأحداث ماضية، كما يجلي هذا الملفوظ: 'عند نهاية السلم، رأى القمر جميلاً يكشف السطح فيبدو كبحيرة من النور. ويبدو الكشكان كمحطتي سكة حديد صغيرتين متباعدتين. وكان ضوء القمر ساطعاً بهياً حتى لأحس وكأن القمر يسكن داخل صدره.'

حين كان القمر يسطع فوق البحيرة كانت المياه تلمع أمام عينيه ويقول لنفسه إن الأسماك الآن ترى بعضها، فالقمر لا يبدى ضياء لها الدنيا المظلمة تحت الماء. ويتخيل الأسماك وهي تسبح هناك منتشية بالنور وترقص، وأزواج منها تنفرد لتحدث بعيداً وتلهو كان القمر يفسد فقط ألعاب الاستخفاء (...) كان يجلس فوق الأرض ويتكلم حول نفسه بطريقة تجعل خياله تحته ...' (ص.169).

يظهر أن القمر، بحكم ديمومته، يمارس سلطة جمالية ما فتأت أن دفعت شخصية علي إلى إجراء مشابهة بين فضاءين متباعدين: السطح والقرية. لذلك، فالقول بأن القمر يجسد زمننا تذكاريًا، يعني عودة سلطته الجمالية، لتربط علي بفضاءات مضت، يبدو أنها ترتبط بفترة استفادة مجتمع القرية من قطار الكنسة الغائب. من هنا، يأتي الاسترجاع الزمني خارجياً، فيحمل، بحكم التأثير الداخلي، طابع الحنين. والحال أنه يتبلور بنية سردية لا تستهدف، فقط، توضيح جمالية المشبه به (البحيرة تحت ضوء القمر)، بل تتوغل في استعادة تصور علي للحياة داخل البحيرة المضاءة، كما تبسط ألعاب الطفولة، وكيف يراوغ علي أشعة القمر الذي يطل عليه في زمن حاضر التلفظ.

يبدو، إذن، أن الاسترجاع الزمني لا يحدث، في هذا المستوى، استجابة لنقص في تغطية حديثة، يتم اسدراكه، بل يأتي لإرغامات سياقية ترتبط بالمنظور السردى، وبالرغبة في إثراء التخيل.

وفي مستوى آخر، يخضع ترتيب الأحداث لإرغامات التجربة الزمنية المعيشة: فكلما ازداد ركود هذه التجربة، كلما ارتكس الزمن الحكائي إلى الوراء بحثاً عن فضاءات الفعل والحركة، إذ لا يمكن بناء مسار حكائي لشخصية منكشمة على نفسها أو مستلقية أو مسحونة، ما لم تكن ذاكرتها خزاناً للحدث، والاسترجاع مسلماً وتقنية لتخطيه.

يخضر الليل، في معظم الأحيان، إطاراً زمنياً ينضج شروط التكسير الزمني، حيث تتحرك ذاكرة الشخصيات عند هدوء حركتها، فيغدو زمن حاضر التلفظ سياقاً للإشارة إلى الوضع الجسدي الثابت، بينما ينزلق السرد إلى المستوى الزمني الثاني، كي يشيد المادة الحكائية. وهذه بعض نماذج اشتغال الاسترجاع ضمن هذا السياق:

1. 'يقرفص [علي] ويضم ركبته إلى صدره (...) يذكر دائماً الصيف الأسبق. كان يسهر تحت المصباح الوحيد أمام بيت المفتش، يجهز الشص لصيد الأسماك صباحاً والفضاخ لصيد العصافير عصراً. وفي المساء كان يذهب إلى البحيرة غير وجل...' (ص. 24).
 2. 'كل ليلة تتعري سعاد فتقبل عليه. لكن السرير لم يعد عليه أحد' (ص. 40).
 3. 'قررت سعاد أن تترك المرأة، فدموعها وصلت إلى قدميها. وتصدع جوار بعلها فوق السرير' (ص. 40).
 4. 'كانت سعاد قد صعدت فوق السرير. وقالت لبعلا إنها ستسقيه من شرابها الطهور الآن. ثم قالت باختصار ما مرت به الأيام' (ص. 46).
 5. 'استدارت تلتف حول زوجها الذي مات. دفنت وجهها في الوسادة فوق وجهه' (ص. 47).
- يمكن القول إن هذه الملفوظات القصيرة التي تحيل على حركة شخصية 'سعاد'، تتراتب، كرونولوجياً، داخل المحكي الأول؛ غير أنها لم تخلف سوى مشهد التعري والاستلقاء على السرير. وبين كل ملفوظ وآخر، يتحول القسم الحكائي إلى بنية سردية استرجاعية.
- وتهاجم الذكريات ليلي بدورها، فور استلقائها فوق السرير قصد النوم: 'ما كادت ليلي تستلقي فوق السرير حتى قالت لنفسها كم كنت قوية الليل هل نسيت فريد فعلاً؟'. كانت تشعر وهي تتحدث عنه مع سعاد أنها تتحدث من خارجها' (ص. 78).

ويضم هذا الاسترجاع مفارقة أخرى، فيحدث ما يطلق عليه جونيت (1972) الإدماج المركب⁽¹⁾، لأن السرد ينتقل إلى مستوى زمني آخر، عند توغل ليلى في تذكراتها: 'منذ موته، وهذا ما أدركت أنه يحيرها، تفكر لماذا لم يقل لها شيئا إلا في الليلة الأخيرة؟. أقول لك يا ليلى شيئا لم أقله لأحد أنا لست متكبرا ولا مغرورا...' (ص. 78-79).

أما عبد الله، فحين عاد في المساء فوجد زوجته تصرخ بسبب رحيل سُميرة، فذلك يستتبع، وفق هذه الإستراتيجية الزمنية، تكوينين متتابعين:

أولا، الإشارة إلى الوضع الجسدي للشخصية: 'ضاع من عبد الله في النهاية كل شيء، وانهض فوق أقرب أريكة والحذاء الثقيل يؤلم قدميه' (ص. 95).

ثانيا، الغوص في الماضي عبر التساؤلات: 'يتساءل عبد الله دائما لماذا تعلق قلب ابنته بموسي دون غيره من الرجال. ذلك المسافر بالليل والنهار، الراحل في عين الشمس وقلب الهواء، وبين الخلاء والعمران؟. وكثيرا ما تذكر حوادث وقعت للمُسافرين فوق القطارات. ففي إحدى القرى كانت عصاة لصوص تسرق القطارات بطريقة مبتكرة...' (ص. 95).

ومن جهة أخرى، ينقلب الليل لظروف معينة، إطارا زمنيا للحركة، ويحضر النهار فضاء للسكون واللاحركة، كما نجد في جزء: 'الصحراء: يقول جابر لنفسه أبعد عام من العمل والوحدة، يكون علينا أن نعبر الحدود على أقدامنا، ونسير بالليل وننام بالنهار؟' (ص. 126).

على أن السرد ينكص، هنا، تبعا لاشتغال الإوالات الذهنية للشخصية، إذ يتبلور، في راهن التلفظ، حسب نوع استجابتها لشروطها الزمنية. ومن ثم، لن يحول السير (الحركة)، نظرا لظروفه القاسية ورتابته، دون تذكر الشخصية لماضيها عبر الحوار الداخلي:

'قال الدليل 'النجوم كثيرة الليلة'. قال حامد في نفسه 'ما بالها لا ترانا كما نراها؟' وكان يعرف أن قدميه لن تستطيعا حمله بعد اليوم. آه عربة المفتش. ما أكثر ما سقط مهدودا تحت شجرة التوت عند مكتب المفتش القريب من محطة السكة الحديد، وخلع حذائيه ليعرض قدميه للهواء، وكان جابر يفعل مثله وينظر كل منهما إلى الآخر ضاحكا' (ص. 130).

(1) انظر المقدمات النظرية.

أما خلود الشخصيات إلى الراحة، فيؤسس علامة على استرجاعات زمنية: لكن أحدا منهما لم يكن يسمع ما يقوله الدليل. كانا قد ناما يغطان بقوة وهو مسترسل في الحديث. تعجب كيف أنه لم يسمع غطيتهما... (ص. 137).

فالدليل، في راهن التلطف، يتحدث عن حكايته مع الصبيدي الذي هربه (ص. 136-137)، بينما 'حامد' و'جابر' نائمان. وفي هذه الحالة، فزمن المحكي سينكسر إلى الوراء، لأن السارد سيشير، لاحقا، إلى أن الشخصيتين تحلمان⁽¹⁾:

"ففي الوقت الذي رأى حامد ما رآه الليلة الأخيرة قبل الرحيل، كان جابر يرى العام الذي مضى كله وكيف كان" (ص. 140). غير أن السارد يخطب الحلمين في صيغة تغدو علة لتغيب الشخصيتين عن الفعل والوعي معا؛ على اعتبار أنه لم ينتظر إلى أن ينتهي الحلمان ليديرهما في الخطاب، بل يسترجع ما تحلم به الشخصيتان، ليس بالشكل الذي تخرجه خيلتهما في راهن التلطف، إنما باستعادة المادة الحكائية، كما مرت في الماضي المرجعي، وفق ما فصلناه في المحور الأول؛ وهي المادة التي سيتم سردها في تسع صفحات: (137-146).

وفي المستوى الثالث، تحدث الاسترجاعات الزمنية في تساق مع رفض السارد التطور الزمني الكرونولوجي للأحداث، حيث تتوالد بنية حكاية، وفق دوائر زمنية متفاوتة المدد: فالنقطة الزمنية الحاضرة التي تنخرج هذه الدوائر عند حدودها لا تتزحزح، بينما تتغير الحدود الخلفية حسب نوعية التكسيرات الزمنية.

تتحقق الدائرة الزمنية في جزء: //الصحراء انعكاسا للحركة في المكان:

1. 'لم يكن أي منهما يتوقع أنهما سيكونان منطرحين هكذا في ركنين متباعدين في بدروم الفيلا القائمة وسط الصحراء من جديد' (ص. 148-149).
2. 'لم يتخيل أحدهما أنه سيعود ليقابل هذا المهرب مرة ثانية. أقصى أمانيهما بعد أن قتلا الدليل وتاها كان الموت. ظلا شهرا يدوران على غير هدى...' (ص. 150).

(1) إن الحلم، بدون شك، هو الماضي؛ ولا يتناوله الوعي المتكلم إلا بمجرد ما يكتمل زمن مظهره. وأن نقول حلما يعني أولا أن لحظة التجربة الحلمية قد انتهت.
غوليت (1993)، المرجع السابق، ص. 261.

يحيل الملفوظان معا على الوضعية التي انتهى إليها المسار الحكائي لشخصيتي: "حامد" و"جابر". وإذا كان الملفوظ الأول يفتح على بنية سردية تتطور للحظات داخل رامن التلفظ، فالملفوظ الثاني، يفتح على استرجاع زمني داخلي تام يحقق دورة زمنية بالإشارة إلى لحظة اللقاء بالمهرب: "وفي منتصف الليل دخل إليها المهرب الكبير" (ص. 153)؛ وهو ما يتعزز بالإحالة، من جديد، على الوضع الجسدي ذاته: "لم يفكر أي منهما أن يغير من وضعه. يبدوان وهما منطرحان في الركنين المتباعدين، كأنهما شيئان مهملان" (ص. 153).

غير أنه، داخل هذا الاسترجاع الداخلي، يحدث استرجاع خارجي يدمج، بشكل مركب، المستويات الزمنية؛ مما يوسع المقطع الزمني الاستيعادي:

"سمعنا كثيرا وهما صغيرين، الحكايات الغريبة عن الناس الذين يأكون لحوم البشر..." (ص. 150).

وفي جزء القيامة، يعود سبب تقزيم المقطع الزمني للمحكى الأول إلى النزوع نحو تدوير زمنية ترتيب الأحداث، ذلك أنه يفتح على لحظة وداع ناظر المحطة لـ"علي":

"- لا تبتس. فهاهويك الروبايكا يأتي من المدينة بعربته وحماره ويمكن أن يحملكما إليها" (ص. 197).

وستكرر، لاحقا، الإشارة ذاتها إلى البائع: "أشار ناظر المحطة إلى بائع الروبايكا القادم من بعيد" (ص. 215).

وبين هاتين الإشارتين الملتحمتين في زمن القصة، تتبلور بنية سردية استرجاعية يخترقها، بدورها، مستوى زمني آخر، فتتشكل استرجاعات أخرى مركبة، بإدراج الحكايات التي يرويها ناظر المحطة لـ"علي":

1. "ما حكاها الناظر عن أول قطار جاء هنا منذ مائة عام، تاريخ لم يذكره أحد. حتى ولا الشيخ مسعود الذي كان عالمهم" (ص. 202).
2. "تحدث بعد ذلك ناظر المحطة بالذي قالته سعاد" (ص. 209).

الحاصل أنه يمكن مواصلة إبراز أشكال دائرية أخرى في زمن المحكي، لتظهر أنها إلى جانب المستويات السابقة، تفرز، داخل البنية السردية، مفارقات واختلالات عميقة، حيث تقلب ترتيب الأحداث والمشاهد، تبعا لاختيارات وإرغامات عديدة نصب كلها في تقويض مفهوم البناء الزمني

التقليدي للحبكة (لحظة العرض، لحظة الذروة، لحظة التنوير). ومن ثم، تمتاز الأزمنة، محدثة تداخلا بين الحكايات المكونة، فيتأسس زمن المحكي، ضمن البنية السردية المتشظية، إحدى عناصر الربط الداخلي.

2-2- الحركات الزمنية:

سنحاول ضمن هذا المستوى التحليلي، ملامسة جوانب أخرى في الزمنية السردية من خلال الوقوف عند تقنيات زمنية، تناولها جونيت (1972)، ضمن محوري المدة والتواتر، لقياس سرعة السرد وضبط التكرارات الحكائية داخل المحكي. ولا شك أن اشتغال هذه التقنيات يرتبط بالمنظور السردى والصيغ الخطابية، وبنظام الأحداث، وبمجم المقطع الزمني لكل جزء سردي ضمن راهن التلقظ.

يشكل التلخيص حركة سردية تسرع زمن قراءة المادة الحكائية لمدة زمنية طويلة. ويظهر في هذا النص السردى أن الأشكال التلخيصية التي يزر بها النص لا تقوم بهذه الوظيفة الإيقاعية، على اعتبار أنها لا تختزل المحكي، إنما تقدم بنية سردية مقتضية لأنشطة يومية لتجربة معيشة راکدة. وبذلك، فإنها تنبثق كما يقول جونيت (1972) من نمط تحليلي آخر، يطلق عليه التكراري المتشابه [Iteratif]⁽¹⁾، كما يجلي هذا الملفوظ:

"صارت للحياة حدود بسيطة، الرجال يخرجون مع الصباح لإصلاح القضبان. ولقلة القضبان لا يوجد عمل كثير، في العصر يصطادون السمك. الأطفال يصطادون في الصباح العصافير وفي العصر السمك" (ص.110).

أما التلخيص الزمني، بمعناه الخالص، فحجم انتشاره الضئيل لا يتيح له إمكانية لعب دور تغيير السرعة، خاصة أنه يرتبط، ضمن الأجزاء السردية ذات المقاطع الزمنية الطويلة (خروج والصحراء والمدينة)، بالمفارقات الزمنية الاستراتيجية. ومن نماذجه الواضحة، نعرض هذا المقطع:

"مرت ثلاثة أيام وهي تحاول مرتعشة منهكة أن ترعى الأطفال الثلاثة. كان في البيت قليل خبز وجبن قديم. سألوها كثيرا عن أهمهم، فقالت إنها سافرت وستعود بعد أيام قليلة (...). في مساء

(1) جونيت (1972)، المرجع السابق، ص.132.

اليوم الثالث، تساءلت ما معنى هؤلاء الذين بقوا يعملون بعد رحيل زينة الرجال؟ (ص. 103-104).

يبرز أن تلخيص الأيام الثلاثة في فعل رعاية الأطفال، لم يفتح على تطور زمني كرونولوجي، بل يحدث نكوص إلى الوراء لاستعادة المادة الحكائية التي يلخصها المقطع. ولئن ظهر هذا الاسترجاع الزمني، بدوره، تلخيصا، فلأنه استرجاع داخلي تام ينتمي إلى تجربة معيشة راكدة، يسودها المحكي التكراري المتشابه.

والحال أنه، في مقابل تراجع الوظيفة الإيقاعية للتلخيص، يشتغل الحذف حركة سردية تسرع السرد على المستويين الأفقي والعمودي: فإذا كان على المستوى الأول، كما رأينا ضمن الحديث عن أثر التجزيء السردى على زمنية المحكي، يختزل كثيرا الفترة الزمنية المستعادة، فإنه على المستوى الثاني، يضاعف هذا الاختزال بتقليصه مدة انتشار المقاطع الزمنية الممتدة في رامن التلفظ، كما تجلي هذه التحديدات الزمنية:

1. لكن الأيام مرت تغير نسيم الجو فلم يعد حارا. لقد مر الصيف بأكمله. جاء الخريف باردا، و بدأ كأن الشتاء يتجمع في الأفق' (ص. 113).
2. 'يقول حامد للدليل، مضى علينا شهر يا فتوحة، ألا نقرب من قرية نأخذ منها بعض الزاد؟' (ص. 129).
3. 'مرت سبعة أيام نفذ فيها الطعام' (ص. 130).
4. 'كل منهما ينظر إلى الآخر منذ ساعة تقريبا ولم تنزل نظراته بعد. ولم يكن هذا هو اليوم الأول لهما. مرت بها أسابيع لا يعرفان عددها' (ص. 149).

وعموما، يشتغل الإيقاع الزمني وفق هذه الوتيرة السردية: فكلما امتد المقطع الزمني للجزء، كلما كثرت الحذوفات، وكلما صغر وتكتل، تنكشف الاسترجاعات، بغية توسيع البنية الحكائية خطايا وزمنيا. ومع ذلك، يلاحظ أنه كلما حدث حذف زمني، يتكسر الزمن استرجاعا، قصد ملء الفجوات؛ وهذا ما يجعل مسألة تسريع الزمن، اعتمادا على الحذف، يكتسي طابعا جديدا، حيث يمكن القول إنها تنبني على تعارض زمني يخل بالوظيفة التقليدية للحذف.

ولعل حرص السارد على الطابع الدائري للزمن يساهم، بشكل كبير، في تعثر هذه الوظيفة، إذ تغدو الاسترجاعات بنية زمنية مهيمنة، يفوق حجم الصفحات التي خصصت لها حجم

الصفحات التي يمتد فيها رامن التلفظ. إنما لا يعني ذلك، أن إيقاع السرد بطيء، بل نحس باقتصاده واقتضابه، ونلمس سرعته الداخلية بتكثيف الحذوفات القصيرة، وتتمثل في التنقل السريع بين الوحدات المكونة لليوم: تلك التي تستهل بها المقاطع، في بعض الأحيان، عبر هذه الصيغ: في الصباح، وسط النهار، في المساء، إلخ.

وفي مستوى آخر، يمكن أن نلمس إحدى مظاهر الزمنية السردية، عبر مقارنة التواتر (Fréquence) السردية. وسنحاول معالجة أنماطه من خلال ربطه بشكل البنية السردية، على اعتبار أن التجزئ والتفرع السرديين يحكمان وظيفته الزمنية.

يرتبط نمط المحكي التكراري بإعادة مرات عديدة ما حدث مرة واحدة في القصة. ويمكن أن نتابع تقوض الوظيفة التقليدية، القائمة على التركيز على الحدث والتذكير به، عبر بسط ثلاث علائق تواترية.

ضمن العلاقة الأولى، نورد هذه الإحالات على نبأ قدوم القطار:

1. 'كانت النساء قد قررن الاحتفال، قليلة مجيء القطار ليست ليلة عادية' (ص.9).
2. 'الليلة يحتفلون بوصول القطار غدا' (ص.17).
3. 'مر عام منذ قالوا مرة أن القطار سيأتي غدا ولم يأت' (ص.97).
4. 'كان حامد يتردد دائما، وفي النهاية قرر ألا يتراجع. وحين هجم الشتاء وعرف أن القطار سيأتي بعد غد. تردد' (ص.131).

يبرز أن الفروق الأسلوبية بين هذه المتواليات، تقلص حجم التكرار بينها؛ وإذا كان قاسمها المشترك إحالتها على زمن قدوم القطار، فإن ربطها بسياقها السردية يحدد وظيفتها النصية، ذلك أن اندراجها في أقسام سردية متفرقة، يجعل منها، في كل مرة، نقطة سردية وزمنية تؤطر ردود فعل الشخصيات، وتتحدد من خلالها المحطات الزمنية الأخرى داخل المحكي الصغير. وفي العلاقة الثانية، يكتسي التكرار طابع إزاحة الغموض وتوجيه الملتقي، حينما ينتقل المحكي من التلميح إلى التصريح.

1. 'بعد أن نام [الشيخ مسعود] النوم العميق، الذي لم يكن يعرف أنه سيكون، لا هو ولا أحد، خرج القادم الأسود من الجامع وأغلق الباب' (ص.35).

2. "منذ تلك الليلة وذلك الصباح حين وجد الشيخ مسعود ميتا ووحيدا في الجامع وطنينا كثيرا في فمه وأثار سوداء على وجهه، وحتى الآن، لا يعرفون كيف جاء الطين إلى فمه" (ص.45).

أحيانا، يعبر عن التلميح بنقط الحذف التي تصمت عما يعيد ذكره ملفوظ آخر، فيأتي التصريح كما لو أنه استدراك لهذا الصمت:

1. "فسقطت أشعة الشمس على وجهه فوجداه عدوا لثيما قديما أدركاه بعد طول عناء....." (ص.147).
2. "تركوا بقية جسد الدليل للطير والوحش والثعابين والحيات" (ص.147-148).

أما العلاقة التكرارية الثالثة، فترتبط بحضور أنماط تكرارية أخرى، تنفلت، أيضا، من الوظيفة التقليدية التذكيرية، حيث تشكل الرغبة في رؤية الحدث من زاوية أخرى، وكذا مقارعة الآراء حوله، سببا في ذكره من جديد:

1. "لم يأت القطار بعد ذلك. استقر عرفة في المنطقة وصار صديقا لزيدان" (ص.17). يؤكد زيدان ذلك، بقوله:
2. "كان عرفة يأتي إلى منزلي كل ليلة. لكن مات الشيخ مسعود ثم فريد ثم عرفة" (ص.52). ويكرر كلام زيدان هذا ما أثبتته، من قبل، "سعاد" حول موت فريد وعرفة:
3. "لقد وجدوا الجندي عرفة بعد موت فريد جالسا فوق مقعد المحطة، وفأس في رأسه شقته نصفين" (ص.46).

وييسط السارد كذلك:

- 1- "تذكر الشيخ مسعود أنه حدث زيدان عن السمكة الذهبية" (ص.35). وهو ما يؤكد زيدان بقوله:
- 2- "السمكة الذهبية هذه سر لم يطلع الشيخ مسعود أحدا عليه غيري" (ص.52). أما حين ، يقول "عبد الله" في نفسه: "حتى الظهر تسير قدماي إلى الغرب، بعد الظهر تسيران إلى الشرق حتى المغيب. في الحاليتين لا أستطيع أن أستدير وأرى الشمس" (ص.100).

فتكرار ذلك، عبر صوت 'حامد'، يأخذ طابعا أكسيولوجيا:

"عبد الله رجل مراشي دفع نقودا ليعمل عمل مريحا. يمشي وراء القضبان على مهل. وأين هذه الأعطاب الكثيرة التي يكتشفها عبد الله كل يوم. إنه فقط يشكو من مطاردة الشمس له ويلعب بعقول الناس. وما الذي يمنع أحدا من أن يستدير ليرى الشمس؟ ولماذا يريد أن يراها أصلا؟ (ص. 133).

يبدو، إذن، أن الحديث عن المحكي التكراري، لا يستقيم إلا حين ننظر إلى المحكي في شموليته، أما حين نتناوله، ضمن تعدد الحكايات وتشابك المنظورات السردية، فإنه يغدو مناسبة سردية لطرح موضوع التثيير الذي يرتبط به، بصفته عنصرا حكايا تقاطع عنده محطات حكاية متفرقة.

من جهة أخرى، يرتبط، أيضا، التواتر الزمني بنمطي المحكي الانفرادي (Singulatif) والمحكي التكراري المتشابه (Itératif)؛ وهما نمطان لا يتخطبان إلا مرة واحدة، إنما يحيل النمط الأول عما يحدث مرة واحدة، بينما يستعيد النمط الثاني ما يتكرر عدة مرات. والحال أن علاقتهما التقليدية تقوم، كما يقول جونيث (1972)⁽¹⁾، على تبعية التكراري المتشابه للانفرادي، حيث يشكل له نوعا من الإطار أو الخلفية الإخبارية، فتتخصر وظيفته العامة في تهيئة افتتاح المحكي.

في النص السردى: المسافات، ما يزال التكراري المتشابه، في بعض المواقع السردية، يؤدي الدور ذاته، إذ يعمل في بداية بعض الأجزاء أو الأقسام السردية المتفرعة عنها، على تشكيل سياقات حكاية عامة لتبلور المشاهد والمواقف، كما يضبط في وسط السرد، أحيانا، خلفية إحدى الأحداث الانفرادية. بيد أن حجم انتشار هذا الشكل التكراري، يظل ضئيلا، مقارنة مع حجم انتشار الشكل التكراري الذي يبلور أدوارا سردية وزمنية جديدة؛ على اعتبار أن المحكي التكراري المتشابه يقوض، في معظم الأحيان، علاقته التقليدية بالمحكي الانفرادي، وينازعه في استعادة المادة الحكائية.

في المستوى الأول، يغدو الانفرادي تأكيدا وتبريرا للتكراري المتشابه:

"وحين انتصف الليل كانت الجمرات انطفأت في بيت عبد الله. وكان يسأل نفسه لماذا لا تتزوج الأرانب؟"

(1) أنظر المقدمات النظرية.

عبد الله لا ينام إلا بعد أن تنطفئ الجمرات. لا يفكر أن يطفئها بالماء إذا غلبه النوم، أو يلقي بها في الخارج. يظل يقوم النوم حتى تنطفئ. فمنذ عشر سنوات ماتوا. قام يتشاءب كالعادة. توضع خارج المخزن، ثم عاد ليصلي الصبح، بعد أن سفح هواء الشتاء وجهه بإبر رفيعة. جعل وقفته أمام النائمين الخمسة من زملائه. في الركعة الثانية لم يستطع أن يرفع وسطه. قطع الصلاة مستغفرا. استدار. لم يسمع همسا ولا نفسا تزلزلت ركبته. استعاذ بالله من الوسواس التفت ليعاود الصلاة. لم يستطع. استدار. كانوا بالفعل موتى. فسر الموت بعد ذلك أنه جاء نتيجة للاختناق الناتج عن استمرار الكوك مشتعلا طول الليل في الفواركة. من يومها لا ينام إلا بعد أن تتمد الجمرات تماما، وحين خمدت الليلة، أخرج الفواركة إلى العشة (ص.19).

أثرنا عرض هذا الملفوظ الطويل، كي نبرز عملية تفصيل الانفرادي داخل التكراري المتشابه. ويظهر أنه يؤثر في رامن التلفظ، علاقة الشخصية بالجمرات، باعتبارها موضوعا تثيريا مركزيا؛ وتشخص في إنجاز متكرر لعملية إطفاء النار، من خلال بنية فعلية، تدل على الديمومة. حينئذ، يأتي المحكي الانفرادي مستوي خلفيا (Arrière – plan) تبلور علة هذا التكرار في شكل استطراد سردي استرجاعي؛ وهو ما يقلب منطق علاقة التبعية التقليدية، ليستحيل التكراري المتشابه في موقع الإبراز السردى، ويقوم الانفرادى بخدمته و تبريره. والحال أن هذه التبعية تأخذ أحيانا، شكلا آخر، يعمل الانفرادى، وفقه، على تثبيت المحكي التكراري المتشابه، عبر تفصيل إحدى مكوناته، كما يجلي هذا المقطع:

"كان جابر دائم الدهشة من أمه. إنها تهتم لحضور القطار وهي العجوز التي لا تخرج إليه ولا منه تفيد. يراها أكثر السكان حزنا على مغيبه. أمضت الصيف كله تصلي. رهنّت كل شيء بذلك، كما ربطت كل النوائب بغيبته. إذا لجأت إليها النساء للصلح بعد مشاجرة، لعنت انقطاع القطار فهو سبب الشجار. إذا سرقت بعض دجاجات أو أصابها وباء أو هاجمها العرس، قالت 'يجيء القطار فينقطع كل سوء'. حين جاءتها روائح، الوافدة الجديدة، التي لم تر القطار من قبل، سمعتهما تحدثان في الحوش.

- اصبري حتى يعود القطار.
- لكنه مربوط يا ست أم جابر.
- القطار ربط كل شيء.
- وأنا ما ذنبي؟ لقد جئنا بعد غيابه' (ص.127).

يبرز داخل هذا الملفوظ، أن الاستناد على التثبير من خلال شخصية "جابر" يحكم عملية انتظام العناصر التكرارية والانفرادية: فدهشة "جابر" تنتج، بصفتها انطباعاً متكرراً، عن تكرار أنشطة الأم التي تتواتر داخل حقل رؤيته؛ وهي، تحديداً، مشاهد ومواقف، يتكرر تثيرها عبر ربط مستمر لكل النواكب "بغية القطار". وبذلك، يشغل هذا التكراري المتشابه فضاء دلاليًا يكثف، بشكل عام، التجربة الزمنية المعيشة في ترابطها بغياب قطار الكنسة، مما يجيله محطة حكائية مركزية تتساوق مع المحطات الأخرى التي تبلور مضاعفات، وإفرازات هذا الترابط. ولا يحدث الانتقال السردى، عبر الرابط الزمنى: "حين"، إلى الانفرادي إلا لترسيخ هذه الوظيفة الدلالية للتكراري المتشابه، حيث يؤسس الحوار بين الأم وشخصية "روائح" نموذجاً حكائياً لما يكون أساس التواتر داخل المحكي التكراري.

في المستوى الثانى، يحضر المحكى التكراري المتشابه بنية زمنية أساسية داخل العلاقات التواترية؛ على اعتبار أنه يؤسس لإحدى التقنيات الرئيسية لتصريف تصور النص السردى لطبيعة التجربة المعيشة المستعادة؛ فبالرغم من تفاوت حجم انتشاره، من جزء سردي إلى آخر، فإنه، بشكل عام، يعكس تماثل ورتابة أنشطة الشخصية في زمن القصة، مما يجعله يساهم في تقويض خطية زمن المحكى، سواء في شغله مقاطع سردية مستقلة، أو عند خرق الحكايات الانفرادية. ولعل الانتشار الواسع لنمط التخصيص (Spécification)، عبر الصيغة الزمنية: دائماً أو بدائلياً، يعضد نزوع السرد إلى تثبيت مركزية التكراري المتشابه، كما تكشف هذه المتواليات السردية التي لمحرص على أن تمثل كل الأجزاء السردية:

- 1- يسير دائماً من الشرق إلى الغرب بحثاً عن أعطاب بالسكك" (ص.21).
- 2- دائماً كنت تؤذن وأنت تدور حول البيوت" (ص.30).
- 3- كل ليلة تتعري سعاد و تقبل عليه" (ص.40).
- 4- يجد نفسه دائماً وحده" (ص.62).
- 5- كان يوم الحبيب دائماً يوماً لها وللشيخ مسعود" (ص.74).
- 6- يعرفون أن عمال السكة الحديد يسرون دائماً وراء القضبان" (ص.111).
- 7- إنه دائماً خلف درايعي العربية ولم يركب العربية قط" (ص.119).
- 8- ناظر المحطة نائم دائماً" (ص.133).
- 9- كان دائماً يتكرر معه ما حدث أول مرة" (ص.178).

10- لقد تعود دائما وهو يسير أن ينحي جانبا كل ما قد يعوق الطريق' (ص. 201).

بناء على ذلك، تتواشج تقنية المحكي التكراري المتشابه مع تقنية الإسترجاعات الزمنية، لإفراز تقارب انعكاسي بين التظاهرات السردية وإعادة المحكي تشكيل زمن القصة؛ ذلك أنهما يؤثران على النص السردى عند بلورته لتوجهاته التخطيطية: فشكل انتظام السرد داخل المقاطع أو في ما بينها، لا يخضع، فقط، للإختيارات السردية، بل تنضبط تمفصلاتها وإيقاعاتها، أيضا، لنوعية التجربة الزمنية المستعادة. ومن ثم، يغدو مكون الزمن الحكائي، إضافة إلى كونه منظما لزمن القصة، فضاء لإنتاج تصور دلالي حول الواقع المرجعي.

III- التفاعلات النصية الداخلية

أتاح المحوران السابقان إمكانية متابعة النص السردى في مستويات اشتغال طرق توالده السردى، وتظاهراته الخطابية، وانتظاماته الزمنية. بينما يسعى هذا المحور إلى مواصلة مسار المتابعة، عبر إثارة التواشجات والانعكاسات النصية الداخلية. ولا شك أن كلمة 'تعالقات' تحيل، بما تحملها من تفاعل وتأثير متبادل، على وجود علاقات إرغامية/ غير اعتباطية بين مكونات المحكي، سيمكن لمساهمة من استجلاء مستويات للممة التشظي والتشعب الحكائيين؛ مما يدفع المقاربة إلى الاستناد على مفاهيم الانشطار المرآوي، والعبورات النصية، والرحم النصي لإعادة قراءة النص السردى من زاوية جديدة.

1- مظاهرات الانشطار المرآوي:

1-1- الانعكاس الكلي:

ورد في محكي شخصية الشيخ مسعود، هذا المقطع السردى الذي يحتضن إحدى أشكال الانعكاس الممكنة:

الأرواح تسكن البحيرة يا شيخ مسعود!.. كفوا عن العبث بعقول الصغار. لا تجعلوهم مثلنا. وما عينا يا شيخ مسعود؟ أولاد زنى جميعا أولاد زنى. اخص عليك شيخ لكن القطار لم يعد يأتي. العصافير انقطعت، الأسماك ماتت. علامات الساعة يا شيخ مسعود. وكاد يتحدثون عن السمكة الذهبية، التي خرجت له من بين الماء حين اصطاد آخر مرة. كيف تحدثت

السמكة الذهبية. كيف رقصت وهي تتحدث. كيف أسرت إليه بأن الأيام تدور دورة عنيفة. أن الطير سيتوحش. الوحوش ستعفن. القضبان سوف تتلوى صارخة في الفضاء (...) ثم قالت إن النجاة ضيقة ثقبها. ودمعت دمعة كبيرة بالملورية، كأنها الزئبق طفت على وجه البحيرة وسقطت السمكة الذهبية في الماء. اتسعت دمعتهما فغطت ماء البحيرة. عم المساء فخرج من بين نبات الحلفاء جيش من الخفافيش البشعة. تبحث عن وجوه تلتصق بها، يطير حولها طائر السلو الأسود. بجناحيه الطويلين الرفيعين. وامتلاً الفضاء بصراخ رفيع حاد (ص. 30-31).

يكتسب الملفوظ الانشطاري في هذا المقطع موقعه الانعكاسي بنزوعه إلى الاستجابة لمستلزمات الاختزال، والاشتغال التكنيفي المرآوي، كما رأينا ضمن المقدمات النظرية. إنما لا ينجز انعكاسيته بالشكل المعهود في البناء السردى التقليدي، بل ينجزها في تساوق مع إرغامات تشظي النص السردى وتعدد الحبكة بتعدد الحكايات الصغرى. والحال أن بنيت السردية لا تحيله بحكايا شذريا يستعيد قصة صغيرة ذات حبكة تقليدية، بل يتشكل من خطاب سارد داخلي يدمج خطابا تنبئيا لـ السمكة الذهبية، فيشكلان معا حكاية غرائبية تخيل، في سياق إحاطة النص السردى بمصير المجتمع الروائي، على مصير القرية.

أما تحديد مرجعيته الترهينية (الملفوظ الانشطاري)، فيستلزم إعادة ربطه بالسياق التلفظي الذي استتب فيه. لذلك، لجأنا إلى تقديم أصوات مباشرة في بداية المقطع، لكونها تخيل على الصيغة الخطائية التي تستولد الموقع التبثري الذي يحكم تبلوره. ويتعلق الأمر بجزء من حوار داخلي منقول، سبق أن عاجناه في المحور الأول، يستعيد فيه الشيخ مسعود حوار السابق مع أهل القرية، وينتهي بصوت: علامات الساعة يا شيخ مسعود الذي كاد يدفع الشيخ مسعود إلى البوح لهم بحكاية السمكة الذهبية. والحال أن صمته في الزمن الماضي يتوازى خطائيا، في راهن التلفظ، مع تغيير الصوت السردى، حيث إن انتقال السارد عبر قوله: وكاد يحدثهم إلى عرض حكاية السمكة الذهبية، يجمع بين كف الشيخ، في اللحظة الأخيرة، عن البوح بسر السمكة في الزمن الماضي، وبين تذكرك هذه اللحظة في راهن التلفظ؛ مما يدل على أن استرداد السارد الأول لزمام السرد، لا يستتبع استرداد زمام التبثري من الشيخ مسعود الذي يحضر ساردا داخلها لحكاية السمكة الذهبية. ومن ثم، فحديث السمكة الذهبية حديث قديم يتم ترهينه في هذا الموقع السردى، لأغراض جمالية ودلالية.

تشكل البنية الزمنية في حديث السمكة الذهبية من أفعال المستقبل، مما يحيله سياقاً تلفظياً استشرافياً لمشاهد القرية في نزاعها الأخير. ويبدو أن الصورة القائمة التي ترسمها، تستمد انعكاسيتها

الكلية من تساوقها اللغوي والمشهدى مع الجزء الأخير في النص السردى، ذلك أن عنوان هذا الجزء بالقيامة تدفع إلى إعادة قراءته على ضوء مشاهد الحكاية الغرائبية التي تنبأ لـ"للشيخ مسعود" بالساعة/ القيامة، قبل ظهور علاماتها لأهل القرية: "علامات الساعة يا شيخ مسعود". ولئن كان هذا التطابق اللغوي لا يؤدي، حتماً، إلى التطابق بين أحداث ومشاهد التنبأت، وأحداث ومشاهد من النص السردى، فإنه يحيل، على مستوى تساوق الواقعين المرجعيين، على انعكاس دلالي، حيث يكتف واقع الحكاية الغرائبية الذي يستوحي المفهوم الديني للقيامة، عند طمسه وقلبه لمعالم الكون القائم، الواقع المرجعي للنص السردى الذي يستعير كلمة "القيامة"، كي يعمق دلالة نهاية القرية ومجتمعها. ومن ثم، تحقق توقعات السمكة الذهبية انعكاسيتها عند خضوع القرية، كفضاء بؤري مشترك بين الحكاية الغرائبية والنص السردى، لمسوخ وتحولات، نتيجة تدخل قوى القاهرة تجسد تصور النص للقيامة، كما يجلي هذان المقطعان:

- 1- "وقف [علي] عند رصيف الحطة ينظر إلى البيوت التي صارت أكوام أحجار يرفعها بلدوزر ضخمة، يقوده شاب عاري الصدر يلعب جسمه من بعيد، ويلقي بالأحجار في مياه البحيرة، تحيل مئات الأسماك وهي تموت تحت تلال الأحجار والتراب" (ص.198).
- 2- "رأى عارضة التصادم الخشبية قد أزيلت وصارت ملقاة فوق الأرض. حولها عصافير قليلة تلتقط ديدان صفراء تلتهم تحت أشعة الشمس. عصافير لم ير مثلهما من قبل. ذات شعر وليست بذات ريش! فكر أين ذهب الناس؟ أين يجد أسرته الآن؟ هذا ما يقوله له الدفق العنيف الذي صار بداخله. أسرع أكثر وهو يشعر بأنظار الخواجات، نصف العرأة، مصوبة إليه من بعيد" (ص.198).

والواقع أن تحقق الانعكاسية بين الحكاية الغرائبية والحكي-الإطار، لا تقتصر على هذه المشابهة بين استشرافاتها ومصير القرية. إنما يمكن دفع عملية التأويل إلى التقاط العلاقات الممكنة بين الفضاء الدلالي للحكاية الغرائبية، والحكيات الصغرى المكونة، خاصة أن استهداف النص السردى استعارة المصائر، زمن انقطاع القطار، ينسجم، زمنياً، مع بلورة الحكاية الغرائبية لمظاهر هذه النهايات. ومن ثم، يمكن أن نقرأ في حديث السمكة: الأيام تدور دورة عنيفة انطباق الدائرة على الشخصيات، بما تحيل عليه من مظهرات مختلفة: الموت، والجنون، والفشل، والمسوخ، والدمار... مما

يحيل الحكاية الغرائبية، بغض النظر عن بنيتها الزمنية الاستباقية، ميتا-محكيا يعكس القصة التي ستأتي.

تعتبر شخصية الشيخ مسعود المعني المباشر والمتلقي الأول لحديث السمكة. ويعود سبب تذكره له إلى شعوره بالفتاء الذي ترسم السمكة معالمة، ويبدو أنه يريد الالتفاف على أبعاد الحكاية الغرائبية، كما حدث حين صمت سابقا عن سردها لأهل القرية، فخطر له أن يتجنب التقييم الصحيح لها، عبر زعزعة ذاتية لإمكانية وجود سمكة ذهبية أصلا: "تسائل هل كانت السمكة الذهبية حقيقة أم وهما؟" (ص. 33). بيد أن التدرج في القراءة الذي يوازي استمرار محاصرة العاصفة المطرية له، يبرز أن الشيخ مسعود بدأ يلمس تحققا لحديث السمكة، إذ في الوقت الذي يرى فيه نهايته المحتومة، يتأكد أن القرية والأهل سيعرفان مصيرا مأساويا، بدءا من شخصية زيدان: "وفي نفس اللحظة تذكر الشيخ مسعود أنه حدث زيدان عن السمكة الذهبية، قال في نفسه لماذا اخترت زيدان من بين الناس جميعا؟ ويل لي ويل له" (ص. 35).

ضمن تراتبية سماع حكاية السمكة "تخضر، إذن، شخصية زيدان" المتلقي الثاني لها. لذلك، تكتسب إصابته بالجنون دلالتها من احتمال وعيه الداخلي بمصيره الذي يشبه القدر بمعناه الديني، ليقع موضوعا لحكايات غرائبية، إلى أن يكشف "ناظر المخطئة، بطريقة ملتبسة، عن انصباب مصيره، أيضا، في دائرة القيامة، حيث يحيل على موت زيدان ويخفيها في الآن ذاته: ذلك ما لم يكن يعرفه الرجل الطيب الذي كان جسمه (...) مقدودا من نور فائق. لذلك لم يخرج زيدان من البحيرة. وليس معقولا أن تكون الجثة التي عثروا عليها هي جثته" (ص. 208).

وستحكم هذه الرؤية المؤسرة لشخصية زيدان كشف ناظر المخطئة لشخصية علي عن مصير شخصية عبد الله كذلك:

" - حتى الجثة التي عثروا عليها في الصحراء ليست لعبد الله.

- هل مات؟

تساءل علي في حزن.

- عثروا على جثة رجل في ظهره حدبة.

قال علي بصوت لا يكاد يسمعه أحد.

- لماذا تقول إذن أنه ليس هو؟

- لأنني أعرف ماذا كان يريد الرجل. كان يريد أن يوقف الشمس أو يغير اتجاهها. ولقد استطاع أن يفعل ذلك؟' (ص. 208-209).

وبذلك، يجد مصير عبد الله صداه في الحكاية الغرائبية عند حديث السمكة عن شرك الصحراء والشمس: ليّتها قالت ذلك السمكة الذهبية. لكنها تحدثت، عن شمس تجري خلفها الرجال فلا يلحقون بها، صحراء واسعة تطويهم في بطنها (ص. 34).⁽¹⁾ وهو حديث يعكس، أيضا، مصير شخصي جابر وحامد اللذين انغلقت عليهما الدائرة في 'فيللا الصحراء': لم يكن أي منهما يتوقع أنهما سيكونان منطرحين هكذا في ركنين متباعدين في بدروم الفيللا القائمة وسط الصحراء من جديد' (ص. 148-149).

ومن جهة أخرى، يعكس الفضاء الدلالي المأساوي للحكاية الغرائبية، وفق أشكال مختلفة، مجموعة من المصائر التي تكشف عنها شخصية علي، حيث تنغلق الدائرة على شخصيات هربت إلى المدينة؛ وهو ما يمكن تكثيف ملامحه في الوضع الاعتباري لشخصية أم جابر. أخذته بعد ذلك إلى حجرة مغلقة. حين فتحها رأى [علي] أم جابر العجوز متكومة في ركن والأطفال الثلاثة في ركن. قالت إنها - العجوز - صارت تخرف ولا تتحرك، وتبول على نفسها وتطلب الموت الذي لا يجيء' (ص. 185).

غير أن مصير شخصية 'سعاد' يظل أبرز علامة نصية تعزز اشتغال المحكي الانعكاسي، وتعمق دلالاته؛ ذلك أن وقوع 'سعاد' مرجعا أسطوريا حنينيا لمجموعة من الشخصيات (الشيخ مسعود، فريد، حامر، جابر، علي...)، يتيح لمصيرها إمكانية تكثيف رمزي لكل مظاهر التحول والمسخ التي تنبأت بها الحكاية الغرائبية، وهي رمزية تتعاضد بإدراج نهاية محكي 'سعاد' في جزء 'القيامة': 'صارت تشحب وتتضاءل. ولم تمض أيام قليلة إلا وصارت على هذه الصورة. وجه جميل لم يعرفه البشر بلا جسم. وتبرز الساقان رفيعتان في حجم الأصابع من العنق مباشرة. وكذلك الذراعان الدقيقتان كعودي ثقاب' (ص. 211).

(1) يعتبر انفصال هذا المقطع عن المقطع المركزي للحكاية الغرائبية، أحد أشكال حضور المحكي الانعكاسي، حيث يمكنه أن يتشكل، كما يتصور ذلك دلبناخ (1977)، موحدا أو تتناوب أجزاؤه مع البنية السردية التي تدججه. انظر المقدمات النظرية.

يمكن القول، إذن، إن هذا التحقق المتعدد للبعد المأساوي الذي تبلوره الحكاية الغرائبية، تعكسه شذرة تلفظية واحدة، وردت في حديث السمكة،² ثم قالت إن النجاة ضيقة ثقبها؛ لكنه انعكاس لا يغلق، لوجود ثقب ضيق، شكل الدائرة تماما، إنما يتيح - رغم صعوبة ذلك - إمكانية الانقلاط من شركها. ولعل هذه الإمكانية تجدد خلفيتها الدلالية في نزوع الحكاية الغرائبية إلى عكس، أيضا، (من الانعكاس) مصير لم يخضع، نهائيا، لهذا الشرك. ولا شك أن الأمر يتعلق بمصير شخصية 'علي' التي تتصارع مع واقعها من أجل تكسير دائرة الزمن الجهنمية (ص 183): فلئن فشل 'علي' في إنجاز هذه المهمة ضمن دائرة زمن القصة المستعادة، فالثقب الضيق يمكن أن نلمسه في نهاية السرد المضفورة بنقط الحذف: "ضاعت كل الصور القديمة من ذهنه، وهتف من أعماقه، من للفتى الغريب الآن؟ وأدرك أنه قد ودع إلى الأبد زمن الحلم والخيال....." (ص. 219).

ينفتح السرد، هنا، على محطات حكاية مستقبلية، سيسمها اشتغال يناقض المرحلة السابقة (المسار المنجز). ومن ثم، ستعكف شخصية 'علي' ضمن المسار الجديد، على توسيع الثقب في أفق تكسير الدائرة، خاصة أنه مسار تضمنته مشاريعه المحتملة: أوصاها [سعاد] بليلى، قال لها لو انتظراه سيعود، ولو عاد ولم يجدهما سيبدأ في الارتحال الذي لا عودة منه .." (ص. 115).

وإذا كانت المقصدية الرمزية للمؤلف الضمني تجعل من شخصية 'علي' قوة تغيير جديدة تنبثق من الأنقاض، فالنص السردى ينحو إلى توظيف الغرائبي في تكثيف غرابة وسديمية الواقعي. ومن ثم، يؤسس استعارة اسم القيامة، لعنونة جزء يستعيد مصائر الشخصيات، موقفا إيديولوجيا، يغرب انعكاسات الانفتاح الاقتصادي والقيمي على الإنسان والمكان.

1-2- الانعكاس الجزئي:

يحدث أن تتشكل انعكاسات محلية تكثف الحكيم الشذري الذي يدجها؛ وهي بشكل عام، ميتا-حكايات تذكيرية أو رؤى تهيئية تستشرف مصير الشخصيات. وستتوقف عند نموذجين انعكاسيين يميزان اشتغال هذا الازدواج الحكائي الداخلي.

1-2-1- حكاية أكلي لحوم البشر: ميتا-حكائي انشطاري⁽¹⁾:

حقاً إنهما أكلا القلب والكبد بسهولة. لكن تلك كانت لحظة منسلخة عن حدود العقل. بعد ذلك أدركا أن ما فعلاه غير إنساني. بدا كل منهما يخشى مرضاً لم يعرفاه وإن سمعا به. سمعا كثيراً وهما صغيرين، الحكايات الغريبة عن الناس الذين يأكلون لحوم البشر. وعن المرض الذي يصيب أولئك الناس فترى الواحد منهم يتكلم كأنه ينبح. يغني كأنه يموء، تستعصي أظافره على التهذيب. ينمو شعر داخل فمه. يتدلى لسانه وتستطيل أذناه. يزداد عموده الفقري طولاً فيظهر له ذنب. كانت هذه الحكايات تخيفهما وهما صغيرين. وصار كل منهما يتذكر حين يقطعان قطعة من فخذ الدليل للمرة الأولى، كيف ركز كل منهما ذهنه في شيء آخر وأكل. تذكر جابر أباه لأول مرة. أبوه هو الذي حكى له ولأمه عن الذين يأكلون لحوم البشر^(ص.150).

يظهر في هذا المقطع، أن مسار تحقق الانعكاسية يبدأ من اللحظة التي عادت فيها الذاكرة (العقل) لتشتغل من جديد؛ على اعتبار أن "حامد" و"جابر" لم يفتنبا بتخرائطهما في إعادة إنجاز أطوار الحكايات الغريبة إلا بعد أن أنجزا الخطوة الأولى (أكلا لحم الدليل). ومن ثم، يتحرك هذا المسار وفق ما ترسخ في ذاكرتهما من معطيات حول هذه الحكايات، حيث إن استعادتهما للأعراض الصوتية والجسدية التي تطال "أكلي لحم البشر"، تمثل عملية تخيل ضمنية لمصيرهما المحتمل. والحال أن مجاورة النص السردي بين الطبيعي وفوق الطبيعي، يؤسس لسياق دلالي يجعل إعادة إنتاج هذه الحكاية الغريبة أمراً ممكناً. ويبدو أنه ي دشّن المرحلة النهائية من خلال هذا المقطع.

لا ينسى أنه كان يفكر كثيراً في جابر. كان يتكلم فيسمع صوته كأنه نباح. ويسمع أنفاسه كأنها لهاث. ولاحظ بحة صارت في صوته كالحشرة. وأنه صار يخرج لسانه بين كل كلمة وأخرى، وتبرز عيناه، وتلفت كثيراً، مشغفاً أذنيه، (...) ويفكر أنه لابد يفعل كما يفعل جابر. ولا بد أنه ينظر إليه نفس نظرتة^(ص.153).

يمكن القول إن اعتماد السارد الأول على لعبة تبثيرية تسند رؤية أعراض التحول إلى الشخصية، يتيح له تأسيس وعي داخلي لدى "حامد" و"جابر" بإمكانية سيرهما إلى مماثلة شخصيات الحكاية الغريبة؛ على اعتبار أن هذه الحكاية أصبحت واقعا حقيقيا، يعيشان تحت وطأته. ومن ثم،

(1) إن البنية الانشطارية الشهيرة التي اعتمدتها « الرواية الجديدة » في الستينيات، تمثل، طبعا الشكل الأقصى لعلاقة التماثل هذه [بين الحكوي والحكي الميتا-حكائي] التي تدفع إلى حدود التطابق.
جونيت (1972)، المرجع السابق، ص.242.

يستمد الملفوظ الميتا-حكائي انعكاسيته من خلال إعادة تشغيل المحكي الشفهي الغرائبي في صلب المحكي الواقعي، كي يكشف تراجيديته.

1-2-2- انعكاسية الرؤية التهيئية:

ثمة في النص السردي، كما رأينا في المحور الأول، مجموعة من الرؤى الحلمية والتهيئية التي تحضر بنى سردية شذرية تتخيل مصير الشخصيات. ويقتضي الكشف عن انعكاسيتها إعادة مقارنة المشاهد التي ترسمها مع المشاهد التي تتماثل معها داخل محكي الشخصية؛ ويمثل المقطع الموالي نموذجاً لشكل هذا الإنعكاس:

"وكابدا [عبد الله وزينب] كثيرا في العرق وانفصل. كابدا وانفصل، انفصلا. أعطته ظهرها وهي تبكي بحرقه. ولاها ظهره صامتا. رأى أمامه خطوط الماء المناسبة فوق الجدار، رسوما غير مفهومة. بدت له مرة كاشعة الشمس ومرة كقطار. كثافة تحيط بها أياد كثيرة أو كرجل يمشي وحيدا وراء القضبان. جعل قلبه يدق بعنف" (ص. 23).

يمكن القول إن تأمل "عبد الله" للرسوم الملتبسة على الجدار، يؤسس رد فعل داخلي على مشهد جنسي، يبدو أنه انتهى بالفشل، كي يرمز إلى وهمية عودة قطار المؤونة إلى القرية. لذلك، لا يمكن فصل مسار التأويل الاحتمالي لأبعاد هذه الرسوم، عن سياق هذه العودة. أما إثبات انعكاسيته، فيرتبط بإعادة تحقيقه داخل النص السردي. والواقع أن الإيحاءات الجدارية ستغدو بنى سردية تحيل على مصير "عبد الله"؛ على اعتبار أن التدرج في القراءة سيفضي إلى كون الرجل الذي سيرحل وحيدا على القضبان هو "عبد الله" ذاته: "لكن أسقط في يده حين تذكر أنه في هذا الطريق لا يوجد إلا قضييين إثنيين تمتدين إلى ما لا نهاية. لا توجد سيمافورات إلا عند المحطات المتباعدة جدا عن بعضها. وأنه لن يستطيع أن يجد سميرة لأنه على هذين القضييين لا يمر إلا قطار واحد، وهي لا يمكن أن تبيع المشروبات في قطار واحد" (ص. 101).

ويمكن أن نتساءل ما إذا كان هذا التهوي: "فتاة تحيط بها أياد كثيرة" رسماً يحيل، بدوره، على مصير "سميرة"، خاصة أنها موضوع البحث الذي يرتبط به مصير "عبد الله". فسياقا، يظهر أن ما يتخيله "عبد الله" على الجدران ينبثق، بشكل عام، من مصيره، حيث القضبان والشمس وبحث عن فتاة (سميرة) تباع المشروبات داخل القطارات؛ مما يدل على أن هذا المقطع بنية سردية، إلى جانب بنى

سردية أخرى، توسع، سرديا، المشاهد الجدارية. فهل يعني هذا التصادي بين تأويلات شخصية "عبدالله" وبين تحققها الفعلي (تأويلا لنا الخاصة) داخل مساره الحكائي أنه تنبيه إلى مصيره؟ إذا أخذنا بهذا الاحتمال، سوف نرى الجملة الأخيرة في الملفوظ: "جعل قلبه يدق بعنف"، دعما دلاليا يحيل إحساس "عبدالله" بمأساوية مصيره. لكن إذا كان ذلك صحيحا، فلماذا لم يحذر ابنته "سميرة" من مصيرها؟ ولماذا لم يدرك أنه سيكون وحيدا على قضبان تقود إلى المجهول؟ الحال أن عفوية قراءة "عبدالله" للرسوم، بسبب هواجسه الآنية (سميرة التي غادرها خطيبها، عمل عبد الله على إصلاح القضبان) تبرز أن هذا التصادي الاستعاري لا يبنى على معرفة "عبدالله" مسبقا بمصيره، بل تؤثر إلى أنه يستمد انعكاسيته من جهل هذه الشخصية بنهايتها. ومن ثم، فافتقار "عبدالله" بتأويل قريب للرسوم، رغم أن دقات قلبه العنيفة تشي بإحساسه الغامض بتهياتها، يفوت عليه فرصة قراءة واضحة لمصيره على الجدران (الموت في الصحراء)؛ وهو ما يؤسس لنمط انعكاسي يقوم على التكثيف الرمزي للنهاية الحتمية، كما رأينا سابقا مع ريكاردو (1967)، في المقدمات النظرية، عند حديثه عن الانعكاسات في أسطورة أوديب.

نستنتج أن هذه الانعكاسات المحلية تتقاطع مع المحكي الانشطاري البؤري (السمة الذهبية) عند استهدافها، أيضا، المصائر التي يحيل عليها الفضاء الدلالي للقيامة. ومن ثم، يتعزز التناص الداخلي بتشغيل المستوى الإيهامي (الغرائبي، الحلمي، الرؤى التهيئية) عاكسا ومكتشفا للمستوى الواقعي.

2- العبارات النصية:

2-1- العمليات التناظرية الصغرى:

سبق أن عرضنا، ضمن المقدمات النظرية، دور العمليات العبروية بين المتواليات السردية في إحداث شروط تقييد التعدد والملمة التشظي، عند خلقها التناظرات النصية. لذلك، ستيح معالجة بعض العمليات العبروية إمكانية معاناة التعالقات الداخلية داخل النص السردى.

يمثل الشكل التكراري لأسماء الشخصيات التي عنونت بها الأقسام التفرعية، أولى أشكال العمليات العبروية البسيطة، إذ لا يغدو، فقط، تكرار الاسم مناسبة لعودة مباشرة إلى المحكي الصغير الذي يرتبط به، بل يشكل، أيضا، صيغة للعبور الأفقي بين الخيوط السردية. وإذا كانت أشكال العبور هاته، لا تعمل إلا على جمع ومجاورة أقسام محكي صغير واحد، فصيح عبورية أخرى تستمد

أهميتها، عند استهدافها الخيوط الدقيقة للمحكي-الإطار، من ضبط التقاطعات والتفرعات السردية؛ على اعتبار أنها تستطيع جمع متواليات، يتم البحث، داخل المستوى الأدنى للتناظر الذي يجمعها، عن تماثلاتها الممكنة.

تكشف القراءة المتدرجة والمتأنية للمحكي، أن التوارد السردى الكثيف لكلمة: الدائرة/ الدوران/ دار، يحيلها كلمة محورية داخل المحكي-الإطار؛ ذلك أنها تؤسس بصورة نصية ينشد إليها شكل حركة الشخصيات، وتتفرع من خلالها المتواليات السردية بالفعل أو بالقوة. على مستوى العبور الفعلي (Actuel)، تتشكل منذ بداية السرد، التفرعات عبر تكرار هذه الكلمة:

في لعبة النحل تضرب النحلة الأخرى وتدور فوق الأرض. يرفعها الصبي على كفه بحركة رشيقة بالأصبعين الوسطى والسبابة/ تدور النحلة فوق الكف تظل عينيه معلقتين بها وهي تدور/ تدور عيناه/ يدور رأسه/ يدور الزمن. فيدهش كيف مر الصيف بلا صيف" (ص.8).

يقتضي الأمر، هنا، ربط هذا التكرار لفعل: يدور بالتزوع المبدئي إلى تشظية البنية السردية، حيث إن اشتغاله الكثيف داخل مقطع واحد، كلازمة، يسرع التفرع السردى إلى مكونات يربط بينها فعل الحركة (النحلة/ الرأس/ الزمن). وبالرغم مما يبدو من انفصال بين حركة الزمن وحركة الرأس التي ترتبط سببياً بحركة النحلة، فإن خروج الزمن عن دورانه الفيزيقي الاعتيادي، سوف يؤثر على الحركات الدائرية الأخرى، مما يجعل طبيعة العلاقة بين هذه المكونات قياساً نقيس عليه دلالة فعل الدوران، كما تفرزه العمليات العنبرية بالقوة (Virtuel).

- 1- 'كيف رقصت [السمة الذهبية] وهي تحدث. كيف أسرت إليه بأن الأيام تدور دورة عنيفة' (ص.31)/ 'لم يستطع أن يعود بها فيكسر دائرة الزمن الجهنمية' (ص.182)/ 'أي دورة تلك التي تدورها الأيام؟' (ص.52).
- 2- 'في آخر مرة لم يستطع أحد من الصبية، أن يضرب بلية في بلية، لم يستطع أي منهم أن يرفع النحلة فوق كفه. النحلة أيضاً صارت تدور قليلاً ثم تقع على جانبها' (ص.58).

هكذا يتساقط الدوران العنيف/ الجهنمي للزمن مع اختلال دوران النحلة، ليمنحاً لتكرار كلمة: دوران، دور تفرع السرد إلى متواليات تحمل قيمة وجدانية سلبية.

بناء على ذلك، يحدث قياسان لإنتاج المتماثلات عبر التكرار: يرتبط الأول بالحركة العادية للزمن، ويتطابق، بشكل عام، مع جزء الاحتفال، حيث أن الإيجاء الإيجابي للدائرة ينبثق من زمن ما قبل التحولات:

- 1- تدور النحلة فوق الكف' (ص.8).
- 2- 'جلسن في دائرة واسعة' (ص.9).
- 3- 'دارت بعينها في المكان/ تدور حول نفسها كغزال سعيد' (ص.9).
- 4- 'دارت بإبهامها من داخل جلبابها الواسع' (ص.10).
- 5- 'سيضع فخاخه في دائرة واسعة' (ص.11).
- 6- 'يدور كالضبع في دائرة واسعة' (ص.26).

أما القياس الثاني، فيتولد عنه أغلبية التفريعات العبورية، لكونه يستهدف زمن التحولات ومضاعفاتها. وتعتبر القيامة، تجسيدها لعنف دائرية الزمن، حالته القصوى. ولن نعد إلى بسط كل المتواليات الكثيرة التي تتقاطع عبر كلمة، دار/ الدائرة، إنما يمكن أن نفتصر على بعض العبارات، تكشف الدائرة عن الموقع النصي النووي لهذه الكلمة:

- 1- 'إن الأيام تدور دورة عنيفة' (ص.31).
- 2- 'فكر [زيدان] أنه لم يعد يرى هذه الطاحونة تدور وانقبض قلبه' (ص.50).
- 3- 'تبدأ الطيور الصغيرة، تدور فرادى تائهة' (ص.64-65).
- 4- 'لقد رآته زينب. حامد نفسه (...). يصرخ في فضاء واسع صدقة معتمة مرة وبيضة كبيرة مرة. يدور حول نفسه ويقع' (ص.67).
- 5- 'سعاد تشكو الوحدة، وتدور من البيت الداخلي إلى الحوش' (ص.91).
- 6- 'لا أستطيع [عبد الله] أن أستدير وأرى الشمس' (ص.100).
- 7- 'قتلت [سعاد] فريد ولم يقتله غيرها. كان يأتيها كل مساء دائرا حول نافذتها أكثر من مرة. يظل يدور حتى يسمع آذان الفجر' (ص.117).
- 8- 'كانت أربع أيادي ضخمة تتهاوى عليهما بأربع سلاسل رفيعة. ولم يكن لهما ملاذ. إذ أحكمت حولهما الدائرة يحوطها الرجال' (ص.144).
- 9- 'تدور عيناه [الدليل] بحث في كل اتجاه' (ص.147).

- 10- كل تفكير أو غلا فيه [جابر وحامد] وصل بهما إلى قلب دائرة النار' (ص. 148).
- 11- 'أمامهم [أهل القرية] فقد دارت حياتهم فقط، حول قطار انقطع' (ص. 170).
- 12- 'أحس [علي] بالشمس كأنها أفعت داخل رأسه وأشعلت فيه النار وأحس أن الأرض، لأول مرة، تدور وتدور حقاً (ص. 199).

وضمن هذا العبور بالقوة ذاته، يقع الشكل الدائري للجسد معبرا نصيا بين المتواليات السردية. ويمكن أن نركز على المتوالية الموالية كقياس نصي يبرز العلاقة بين الضيق ودوران الجسم: 'تغمز الثعبان أو القرموط بيدها، فيتحرك دائرا حول نفسه. يعلن عن ضيقه وطزاجته' (ص. 63).

- ويمكن أن نقيس على ذلك، هذه المتواليات السردية:
- 1- 'أنكمش [علي] ليصير في حجم ذلك القنفذ المذعور' (ص. 27).
- 2- 'لُف [الشيخ مسعود] نفسه بالغطاء بإحكام' (ص. 35).
- 3- 'أنكمشت [ليلي] تحت الغطاء، حتى كادت تتلاشى' (ص. 80).
- 4- 'ألكون الذي يبدو كصدفة معتمة يجعلها [زينب] تنكمش في بعضها' (ص. 89).
- 5- 'إنه [عبد الله] لا ينسى كيف رق لحاله [زيدان] حين رآه مقعيا في الحجرة يوم رحيل زوجته' (ص. 97).
- 6- 'تمنى علي لأول مرة لو صار مثل سعاد، شيئا قبيحا، لا ينظر إليه أحد، لو تضاءل حتى اختفى' (ص. 214).

- تأسيسا على ذلك، تتيح السمة الدائرية لجسد منكمش، إمكانية عودة الدائرة لتربط من جديد، في رامن التلطف، بين تجارب معيشة صعبة. ولأن الانكماش انسحاب مادي للشخصيات إلى دواخلها، فإنه يتصادى مع الصمت، بصفته انسحابا معنويا، تدل، أيضا، على الضيق والقلق:
- 1- 'فهو متواضع رغم أنه [فريد] لا يكلم أحدا، ظلت ليلي تحبه وهو لا يتكلم' (ص. 43).
 - 2- 'ألفضاء واسع. البيوت نائمة عليها صمت' (ص. 60).
 - 3- 'نخيم عليهما الصمت لم يقطعه إلا محاولة الدجاج الوثوب للوصول إلى الرغبة' (ص. 74).

- 4- "ما كادت النساء يسمعن صوته وهو يدخل من باب العشة، ثم وهو يضع المقطفة والعنلة فوق ظهر الفرن، حتى انسحين صامئات. نظر عبد الله في دهشة ثم خاف وأحس أن الحدبة التي فوق ظهره تعلو. دخل الحوش هادئا صامتاً (ص.94).
- 5- "يتذكرها [عبد الله] ويحزن في صمت" (ص.96).
- 6- "الصمت هو السماء التي نعيش تحتها جميعاً" (ص.97).
- 7- "مند اختفى ابنها عرفت [أم جابر] الصمت (...). ولما طال مرور الأيام بلا أمل في عودة الغائب ازداد صمتها" (ص.102).

وفي مستوى آخر من العبارات بالقوة، يعكس تكرار كلمة: غريب، في عدد كبير من المتواليات السردية، النزوع إلى تغريب التجربة المعيشة بشكل عام؛ ذلك أن استعمالها بوفرة يربط محكيات عديدة، لا يمثل المحكي الغرائبي سوى تكثيف لغرابيتها الواقعية. وهنا، نبسط بعض التفرعات السردية التي تتفاوت بينها، أحياناً، معاني كلمة: غريب.

- 1- "قال [الخواجة] ذلك وهو يتسم ابتسامة غريبة (ص.47).
- 2- "النساء قد انتهين من أعمالهن الغريبة" (ص.91).
- 3- "عافت [سعاد] الطعام والكلام وسقطت في الحزن، ثم تملكتهما حمى غريبة" (ص.113).
- 4- "تعشق [زينب] الوجوه الغريبة" (ص.134).
- 5- "أراد حامد أن يتحدث فبادره جابر الذي كان يتكلم في سرعة وخوف غريبين" (ص.137).
- 6- "لبثا في الفيلا الغريبة التي نقلهما إليها عاما كاملا لا يخرجان" (ص.143).
- 7- "كيف سارت الأمور على هذا النحو الغريب؟ أغوص في بحار الضلال وأمشي وراء سراب" (ص.155).
- 8- "أحس [علي] للكلمة مذاقا ومعنى غريبين" (ص.165).
- 9- "المدينة حوله طويلة منحنية كأنها حضن أم غريبة" (ص.186).
- 10- "جعل يتفرج على الحدبة الغريبة في ظهر كل منهم" (ص.192).

من جهة أخرى، يمكن توظيف مفهوم الترادف التقريبي" (Synonymie approximative) لمعالجة نط آخر من العبورات التناظرية الصغرى؛ وهو أداة تحليلية ترصد، أيضاً، التشابهات بين المتواليات السردية:

لكنها [ليلي] لم تفعل ذلك. ولم تلتف حوله [علي] رغم أنه متقنذ حوله نفسه! إنه يسلط ضوء البطارية على التحويلة من بعيد للحظة سريعة، فالتقنذ يحس بالضوء. يطفى ضوء البطارية. يبتعد عن القضيبي، يدور كالضبع في دائرة واسعة (...). بعد أن ينهي دورة الضبع يصبح فوق القنذ (...). يمسك بالقنذ الذي يتكور مشرعا شوكة فيحمله برفق بين يديه" (ص. 26-27).

يخلق العبور بين هاتين المتواليتين السرديتين، عبر عملية التذكر، مشابهة بين الوضع الجسدي لـ"علي" والقنذ؛ ذلك أن تقنذ "علي" نفسه، يؤدي، فوراً، إلى تفريع السرد نحو استرجاع الشكل المرجعي الذي يستوحيه: فالتقنذ يستمد سمته الدائرية من "القنذ"، لذلك يشكل تقمص "علي" لشكله تماهياً مع حالته (الخوف/ الضيق)؛ مما يحيل هذا "القنذ"، عبر الترادف التقريبي، بديله الاستعاري. على أن هذا الترادف لا يكتمل دون رصد امتداداته داخل بقية التذكر، لذلك يتوجب توسيع عملية التأويل، لتناوله ضمن الصيرورة الزمنية؛ وهو ما سيجعله يتأسس على انعكاسية استعارية، تتقاطع مع العلاقات الانعكاسية الجزئية التي تحدثنا عنها ضمن رصد الانشطارات المرآوية:

"ظل طويلاً يتعجب للقنذ الجبان الذي لا يريد أن ينهي تكوره ويجري، ويتعجب لعم عبد النور الذي يشتري القنفاذ ويأكلها (...). لكن القنذ الجبان عاد فأنهى تكوره وجرى ...

تذكر علي أشياء أخرى، لم يعرف لماذا تذكر أنه سمع أحاديث كثيرة عن اختفاء حامد وجابر، فأحس بأن صباح هذه الليلة مختلف، وانكمش ليصير في حجم ذلك القنذ المذعور" (ص. 28).

إذا كان يمكننا، ضمن هذا الملفوظ، موازاة تكور "علي" في راهن التلفظ، مع بديله: تكور القنذ في الزمن الماضي، فلا يمكن موازاة فكر القنذ لتكوره مع مقابله عند "علي"، إلا بعد التدرج في عملية القراءة، حيث سيشكل خروج "علي" إلى المدينة، قصد تكسير دائرة الزمن الجهنمية، محاكاة استعارية لجري "القنذ". ومن ثم، يقع مسار القنذ في الماضي، بناء استعارياً يحيل على مسار "علي" في الحاضر، وتغدو عملية التذكر صادرة عن وعي إبداعي، غير اعتباطي، تحكمه استراتيجية تنويع إجراءات الانعكاس والتكثيف.

في المستوى الثاني، يماثل الترادف التقاربي بين أكثر من طرفين، فيشكل نسيجاً تشبيهاً يستدعي قراءة تأويلية وموائمة للكشف، عبر عملية العبور، عن خيوطه:

- 1- 'وكانت تعرف حين تعثرت في إدخال الخيط إلى سم الإبرة، وبعد أن أخذهما جابر لضمهما ثم نهض إلى الحوش، أنه نهض ليكي أمه التي صارت عجوزاً فجأة ...' (ص. 102).
- 2- 'ظل هو منذ أن تعثرت أمه في الخيط والإبرة في حزن ثقيل' (ص. 129).
- 3- 'رأى جابر أحد طرفي لسان الثعبان كالخيط الذي تعثرت أمه في إدخاله إلى سم الإبرة' (ص. 146).
- 4- 'ولسانه [الدليل] يتدلى إلى الخارج كلسان الثعبان، بينما تدور عيناه بحث شديداً في كل اتجاه. وفوق وجهه ابتسامة صفراء غريبة. وسقطت أشعة الشمس على وجهه فوجداه عدواً لثيماً قدما أدركاه بعد طول عناء ' (ص. 147).

تتحقق، هنا، العملية التناظرية الصفري عبر التقارب والمقارنة بين ثلاث صور تتراتب زمنياً، وفق علاقة تركيبية، نؤشر لها بما يلي:

ترسيمة: 1: الخيط → لسان الثعبان → لسان الدليل.

يقصد بالتراتبية الزمنية تراتب أفقي، داخل زمن القصة، للحظات تحقق علاقة الشخصية بالصور: فصورة الخيط التي ترتبط بعجز الأم تنبعث من الزمن الماضي، بينما تنتمي صوراً لسان الثعبان، ولسان الدليل، إلى الزمن الحاضر. ومن ثم تموضع التركيب التشبيهي الأفقية صورة: لسان الثعبان وسيطاً بين الصورتين الآخرين. والحال أنه، بسبب هذه الوساطة، يتحول شكل هذه الترسيم إلى شكل ثلاثي الأضلاع؛ لأن منطق المماثلة الذي يحكم علاقة الصور داخل التركيب الأفقية، يفرز علاقة جديدة: فمادام لسان الثعبان يشبه الخيط، ولسان الدليل يشبه لسان الثعبان، فإن لسان الدليل يشبه، بدوره، الخيط:



الواقع أن ارتباط صورة: الخيط باختلال وظيفة بصر الأم (أم جابر)، يحيله علامة على صورة مرجعية أخرى، هي العجز أو الشيخوخة. ويظهر أن استثمار هذه الصورة البديلة، سوف

يحقق تساوقاً دلالياً عميقاً مع الحقول الدلالية للصورتين الآخرين: 'الثعبان' و'الدليل'، نظراً لكونه يرتبط، كما هاتان الصورتان، بالوضع الاعتباري للشخصية في الزمن الحاضر: 'وهما الآن يفكران حقاً. لكن بعد أن عجزا وشاخا. بعد أن نخر الوهن عظامهما' (ص. 148).

لذلك، تغدو الشيخوخة تهديداً مباشراً بالنهاية المحتومة، بعدما كانت، فقط، مصدر حزن ثقيل، لتشكل مصباً لمسار حكائي، تنقلب فيه التراتبية الأولى للصور، حيث تصبح صورة: الشيخوخة، عبر الترادف التقريبي، التحقق النهائي للعبور النصي، مما يحيل الترسمة المعدلة دائرية الشكل، كما تبرز اتجاهات الأسهم:

ترسمة: 3:



بناءً على هذه المستويات التحليلية، تتشكل الدائرة 'رحماً نصياً' تنبثق عنه مختلف التجليات الشكلية والدلالية داخل النص السردى: فهي تسم حركة الزمن الحكائي، وتكشف التجربة الزمنية المستعادة (المسار المشروع = انغلاق الدائرة)، ويأخذ شكلها مسار حركة الشخصية في المكان (على، حامد، جابر)، وتوظفها الانشطارات المروية، عند استشرافها لنهاية المسارات الحكائية، وتحضر ضمن العمليات التناظرية الصغرى نقطة عبور نصي، فتأسس بذلك، لاحقاً نصياً ودالياً يللم شظايا محكي المسافات.

2-2- العمليات التناظرية الكبرى:

سبق لنا، ضمن المقدمات النظرية في الفصل الأول، أن عرضنا لتصور ريكاردو (1973) [J. Ricardou] حول إحدى أنماط التناظر الكبير (Macro-Analogie) التي تدفع محكيات متعددة إلى التنافس حول الإحالة على الواقع المرجعي. ويتعلق الأمر بتنافسية خارجية تحدث بين المحكيات، عندما يحاول كل محكي الاستئثار بثوابت: المكان والزمان والشخصيات أو المواضيع، كي يفرض سيطرته النصية، ويحيل المحكيات الأخرى تابعة له.

الواقع أن النص السردى: المسافات يحرك، كما رأينا في المحور الأول، مجموعة من المحكيات بناءً على تجميع أحداث متنوعة تحت ثابت واحد: هو الشخصية؛ مما يجعل تعدد المحكيات يرتبط

بتعدد الأسماء التي عنونت بها الأقسام السردية. وبما أن هذه الحكايات تتقاطع وتتداخل فيما بينها، فإن تنافسيتها، تستهدف، أساسا، استحوادها على ثابتي المكان والزمن.

تتأطر الحكايات الصغرى، بشكل عام، داخل ثلاثة أمكنة (القرية والصحراء والمدينة)، ويشكل اسما اثنين منها عنوانين لجزئين سرديين. بيد أنه يصعب ضبط حجم التفاوتات المكانية من محكي إلى آخر، لأن الاسترجاع الزمني والتداخل السردى الذي يتجاوز منطق تجاور الأقسام السردية، يعقدان عملية قياس مستوى تنافس الحكايات حول المكان، حيث إن توسيع الدوائر المكانية الضيقة، وانتشار محكي واحد داخل أماكن منفصلة، يخلقان وضعية تنافس مباشر وآخر غير مباشر، لا تفرز بدقة توزيعا مكانيا واضحا.

ضمن التنافس المباشر، تتصارع حول القرية، بصفقتها مكان انطلاق السرد ومكان انتهائه، حكايات الشخصيات التي عنونت الأقسام السردية بأسمائها، وهي حكايات الأطفال، وسعاد، وليلى، وزيدان، وعبد الله، وعلي، والشيخ مسعود، وزينب، وأم جابر، وناطر المحطة. على أن بعضها (الشيخ مسعود، أم جابر، ناظر المحطة) لا يقوى تنافسيته إلا بالارتقاء، عبر الاسترجاعات الزمنية الخارجية، داخل ذاكرة هذا المكان. وإذا كان التنافس المباشر شديدا حول مكان القرية، فإنه في مكان الصحراء ومكان المدينة شبه منعدم، لكونهما مكانين محتضنان، تباعا، محكي "جابر وحامد" ومحكي "علي" فقط. أما التنافس غير المباشر، فإنه يتيح لحكايات صغرى إمكانية الامتداد داخل أماكن أخرى، انطلاقا من مكان توجد به بالفعل، هكذا يمتد محكي "حامد وجابر" داخل مكاني القرية والمدينة، ويتناوش محكيا عبد الله وأم جابر سيطرة محكي "حامد وجابر" على مكان الصحراء.

ومن جهة التقاطع عند ثابت الزمن، يمكن أن نستثمر حصيللة التحليل في محور الزمن الحكائى، للقول إن تنافسية الحكايات، في هذا الصدد، تقاس بحجم انتشارها داخل المدة الزمنية المشتركة بينها؛ مما يعني أنه بقدر ما يستند محكي من هذه المدة، بقدر ما تتقوى تنافسيته. ولا شك أن محكي "علي" بانتشاره الزمني الواسع، يهيمن على الجزء الكبير من ثابت الزمن: فرغم ما يمكن أن يتيح التداخل السردى من إمكانيات للضيقة الانتشار، ضمن منطق التجاور، كي توسع دوائرها الزمنية، فمحكي "علي"، باحتفاظه بامتيازات التجاور واستثماره لإمكانات التداخل، يحضر بقوة داخل النص السردى. ولعل العودة إلى مراحل تشكله، كما رأينا في المحور الأول، توضح حجم انتشاره داخل النص السردى، فالحكي-الإطار يفتح على قسم معنون بالأطفال، وبصفة "علي" طفلا، لا شك أن محكيه ينطلق، بدوره، من هذه النقطة السردية؛ وهو تزامن سيحدث، أيضا،

في نهاية السرد، حيث ينفلق المحكي-الإطار عند نهاية المسار السردى لشخصية 'علي': 'وأدرك [علي] أنه قد ودع إلى الأبد، زمن الحلم (ص.219)، وبين البداية والنهاية، يتولد محكي 'علي' ضمن بنى سردية تستقل بعناوينها، أو تتداخل مع البنى السردية للمحكيات الأخرى. ويتسارق هذا التوسع السردى مع إنتاج خطابات تقييمية تفرد الوضع الاعتبارى لشخصية 'علي'، كما يجلي هذا المقطع:

يُعرف أنه يميز عن أقرانه. إنه بالكاد في الثانية عشرة. لكنه طويل منهم جميعا، وقوي. أقوى منهم جميعا وذكي رغم أن أباه منعه عن التعليم" (ص.25).

سوف يأخذ هذا الوضع بعدا دلاليا آخر، حين نربطه بدلالة بقاء 'علي' وحده بعد اختفاء مجتمع القرية، إذ إن 'علي'، كما رأينا ضمن الحديث عن الانشطار المرآوي، يحيل على انبثاق قوى تغيير جديدة وسط التحولات السلبية.

بناء على ذلك، يمكن التساؤل عما إذا كان الوضع السردى العام يكفل لمحكي 'علي' أن يقع محكيا-إطارا لتوالد المحكيات الأخرى. الواقع أن احتمالية التأطير تلك، ترتبط بمدى استيعاب محكي معين للمحكيات الصغرى، وتحويله لها مسارات سردية تابعة له، وخادمة لمساره السردى؛ وهو تشكل سردي تقليدي، يمكن القول إن محكي المسافات يؤسس استراتيجيته الجمالية والدلالية على تفويض أسسه. ذلك أن نوعية تشظي البنية السردية، ونوعية تشكل المحكيات الصغرى تفرزان شروط احتفاظ كل محكي - مهما كان صغيرا - باستقلاله، ضمن منطق التعدد داخل الوحدة: فرغم استحواذ محكي 'علي' على جزء مهم من المكان والزمن، فإن إرغامات نصية كثيرة تجعله، فقط، محكيا يفوق محكيات أخرى بحجم انتشاره السردى.

لعل مسألة التحريك، في علاقتها مع خصوصية التجربة المعيشة المستعادة، توضح حدود هذه العلاقة بين المحكيات: فإذا جاز اعتبار غياب القطار عقدة سردية، فتخصيص الجزء الافتتاحي: الاحتفال لاستعداد مجتمع القرية لاستقباله، يمثل لحظة التنويرية. غير أن الجزء الثاني: التحولات سيكرس هذه العقدة، فيحرك السرد ليحيط، ضمن محكيات صغرى، بالوضعيات المادية للشخصيات؛ مما ينتج حكايات متعددة تتبلور كل واحدة منها، رغم تداخل المسارات السردية أحيانا، وفق منطقها الداخلى الخاص. ومن ثم، ينتشر كل محكي بقدر حركة الشخصية التي ترتبط به، من حيث حجم أدوارها السردية، ومستويات بحثها عن موضوع رغبته.

بناء على ذلك، لم يتمكن محكي 'علي' من استثمار انتشاره السردى كي يتحقق محكيا-إطارا، تدور المحكيات الأخرى في فلكه، بل يظل، فقط، إحدى البنيات السردية المكونة للمحكي-الإطار الذي يحمل عنوان: 'المسافات'.

خلاصة عامة؛

نستنتج، بشكل عام، أن الكتابة السردية في محكي المسافات، تحاول خلخلة الشكل السردى التقليدي، في مستويات عديدة، نجملها في ما يلي:

في المستوى الأول، تبنى اختياراتها السردية على تشطية هيكل النص إلى أجزاء تنفرع إلى أقسام سردية؛ مما يوزع البنية السردية العامة إلى بنيات صغرى. ولا يظهر أن السارد يحكم إنتاج النص من رؤية عليمة بكل شيء، إنما يفتح المجال لتعدد المواقع والرؤى السردية. ومن ثم، تخضع التوجهات الخطابية لمنطق سردي داخلي يربط تنوع صيغ التخطيب بالوضعية المادية للشخصية، فتتعدد الأصوات السردية، وتتلون البنية السردية بالفراثي والشعري.

في المستوى الثانى، تكشف مقاربة مكون الزمن الحكائى، في آن واحد، عن انعكاس التجريب السردى على زمنية المحكى، وعن تأثير هذه الزمنية على التظاهرات الخطابية؛ فعدا ممكننا الحديث عن تجزيع مستوى المحكى الأول إلى مستويات أولى متعددة. كما توقفنا عند ارتباط تقنية الزمن بالتجربة الزمنية المعيشة، وبالنزوع إلى تقويض الخط الزمني الكرونولوجي، مما يفرز تجديد وظائفها، وقلب علاقتها التقليدية. لنستنتج أن الزمن ليس، فقط، مكونا لضبط زمنية المحكى، بل يشكل، أيضا، فضاء لتمرير تصور النص السردى حول الوضع الاعتبارى للشخصيات.

في المستوى الثالث، يخلق النص السردى سبلا للملحة شظاياها، عبر خلق مسالك التعالق الداخلى: فرغم تعدد المحكيات، وصراعها داخل المحكى-الإطار، تعمل الانعكاسات الداخلية على ضبط تقاطعها عند مقاطع سردية تكثف نهاياتها. كما تستثير العمليات التناظرية علاقات التماثل بين متوالياتها السردية، سواء من حيث رصد إحالتها على الواقع المرجعى، أو من حيث رصد الرحم النص الذى تنفرع عنه مختلف تجليات النص السردى.

هذه، إذن، بعض الملاحظات التى سنحاول إثراءها ضمن الفصل الأخير، عند رؤيتها على ضوء ملاحظات أخرى حول الروايتين: موضوع المقاربة في الفصلين المقبلين؛ وهما: ترابها زعفران لإدوار الخراط (1985)، ثم مجمع الأسرار لإلياس خوري (1994).

الفصل الثالث

تمظهرات التجديد

في رواية ترابها زعفران لإدوار الخراط

I - الاختيارات السردية العامة

1- تقديم:

يمكن القول إن قضية تجنيس العمل الروائي لإدوار الخراط بشكل عام، غالبا ما تدفع الدارسين إلى موقعته ضمن أشكال السيرة الذاتية، بدليل استناد المؤلف، في تشكيل عوالمه، إلى حياته الخاصة. ولعل ذلك، ما يجعل الخراط (1985). يقدم لنصه السردى: ترابها زعفران⁽¹⁾ بنص مواز⁽²⁾ (Paratexte) "تحذيري" يرتبط برغبته في قراءة أخرى تتجاوز هذا التجنيس: ليس هذه النصوص سيرة ذاتية، ولا شيئا قريبا منها. ففيها من شطح الخيال، ومن صناعة الفن ما يشط بها كثيرا عن ذلك" (ص.5).

ويظهر أن إبعاده الخصوصية السيرية على نصوصه، يؤسس، كما يقول جونيت (1987)، لتعاقد تخيلي جديد يقيه التبعات المحتملة للتلقي الباحث عن التطابقات⁽³⁾، على المردودية الجمالية والدلالية لإنتاجه السردى. والحال أن نزوع المقاربة إلى القبض، أساسا، على تمثلات التجديد داخل الحكى، يبعدها عن هذا الإشكال المطروح، لأنه، كما يقول فيليب لوجون (1975) [Ph.Lejeune]: 'كل الأساليب التي تستعملها السيرة الذاتية، من أجل إقناعنا بواقعية عكيها، يمكن أن تقلدها الرواية، بل وقلدتها في كثير من الأحيان'⁽⁴⁾. من جهة أخرى، تطرح هذه العتبة النصية، بمديتها عن نصوص، تطرح قضية تجنيسية من نوع آخر؛ ذلك أن الغلاف الخارجى يقدم

(1) إدوار الخراط (1985)، ترابها زعفران، ط2، 1991.

(2) 'بالنسبة لنا النص الموازي هو الذي يقدم من خلاله النص لقراءه أو لجمهوره، بشكل عام، بصفته أكثر من حد أو حاجز، فهو يتعلق بعتبة، أو بتعبير بورخيس حول المقدمة، بهو يتيح لكل واحد إمكانية أن يدخل أو أن يعود أدراجه'. G.Genette(1987), Seuils, p.7-8.

(3) انظر نفسه، ص.202.

(4) Ph.Lejeune(1975), Le pacte autobiographique, p.6.

الكتاب، باعتباره رواية، بينما تحمل ورقة العنوان الداخلية ما يسميه جونيت (1987) العنوان التجنيسي-الموازي⁽¹⁾ (Paragénérique) : نصوص اسكندرائية، ولأنه يقع مباشرة تحت عنوان الكتاب، ترابها زعفران، فهو يحاول أن يخرج من الشكل السردى الأصلي (رواية) ليمنح له صيغة شكلية أخرى. وستوضح ذلك، تحديداً، عند الانتقال إلى عملية القراءة، حيث يحيل هذا التوجيه الأجناسي الغفل (نصوص) مساحة الكتاب إلى تسعة أجزاء تحمل عناوين داخلية مرقمة. والحال أن هذه الغفلة تفتح المجال لاحتمالين تجنيسيين: فقد تكون هذه النصوص قصصاً قصيرة، وقد تكون نصاً سردياً واحداً، تتعدد مداخله. على أن المقاربة إن كانت لا ترى هذا التجزئة عنصراً تجديدياً في حد ذاته، فإنها حين تربطه بالسياق التلفظي العام، تعتبره تجريباً يحكم تقسيم بنية النص السردى وتحديد تطوره. ومن ثم، فإنها ستعالج هذا النص السردى بصفته شكلاً روئياً توزعه نصوص سردية تحت عنوان: ترابها زعفران.

بناءً على ذلك، سنحاول التوقف عند مستويات نصية، نتوسم فيها الكشف عن لعبة السرد عند تشييدها لعوالم النص ومكوناته على خرق وتجديد الشكل السردى التقليدي.

2- عن ترهين السارد الأول:

لا شك أن تجزئة النص السردى إلى تسعة أقسام مستقلة بعناوينها، يطرح مسألة الترهين السردى الذى يضطلع بدور سردها وتنظيمها. وإذا اعتبرنا أن السرد بضمير أناً رابط ترهينى أساسى، بين الأجزاء السردية، فيمكن أن نفترض أن سارداً واحداً يظل هو الترهين المسؤول عن اللعبة السردية العامة. لذلك، ستتيح دراسة بعض الوضعيات التلفظية إمكانية تحديد أولى لحركته الترهينية، لأنه فى محكى بضمير المتكلم، تساهم، كما تقول كوهن (1981)، كل العناصر الشكلية فى تحديد السارد⁽²⁾.

لعل الملفوظ الافتتاحى للنص السردى، يحمل عناصر سردية تضع المتلقى، منذ البدء، داخل سياق المنظور السردى العام:

(1) أنظر جونيت (1987) المرجع المذكور، ص. 93.

(2) كوهن (1881)، المرجع السابق، ص. 185.

عدت إلى شارع راغب باشا. كان الكوبري الصغير مفتوحا، ومياه ترعة المحمودية تحتها
حراء، وكنت أعرف أنها تدور حول قوائم الكوبري في دوامات متقلبة (ص.7).

نتحدد، هنا، صفة السارد ترهينا يبدن عملية السرد بضمير أنا: ذاتا للتلفظ وموضوعا
له في الآن ذاته. وبذلك، فهو ترهين خارج ومتماثل-حكائي، يبرز من خلال توظيفه للزمن الماضي،
أنه على مسافة من أنا الفعل؛ وهي وضعية تلفظية يقترن فيها الصوت بالرؤية، وتتقلص معرفة أنا
السارد داخل الرؤية الداخلية للشخصية (أنا الفعل/ أنا المسرود).

ويمثل فعل الحركة في المكان أول فعل يتم تسجيله، ثم تتحول الرؤية إلى الأشياء، ويغدو
الفعل الثاني فعل معرفة، فتأسس علاقة استكشافية ستطبع الوضعيات التلفظية بشكل عام، حيث
إن النص السردى يغص بصيغ فعل أعرف التي تومئ إلى حضور الذات في الزمن والمكان كإطارين
للتجربة المستعادة. إلا أن هذه المعرفة تظل رهينة بإمكانات السارد التثيرية، فإذا كانت تثيرا داخليا
للذات، فهي تثير خارجي للشخصيات والأشياء، دون إغفال أن هذه المعرفة، كما سنرى في مجرى
التحليل، تتسع أو تضيق حسب توقعات السارد.

في المستوى الثاني، يتحول ضمير المتكلم المفرد، أحيانا، إلى ضمير المتكلم الجمع، فتطرح
مسألة الإرغامات السردية التي تحيط بهذه النقطة:

وقررنا نحن الصغار يومها ونحن نحمل كتبنا ولا نريد أن نلعب ألبلى، أننا عندما نكبر
ونروح الثانوية، سوف نذهب إلى كوم بكير نحن أيضا ونطرف هذا المكان وبيوته السرية الواعدة
بممتعات وملذات جنونية لا نعرف طعمها ولا نتصورها، حتى (ص.75).

يتوضع السارد، هنا، خارج-حكائي ومتماثل-حكائي أيضا، لكنه يذوب داخل الصوت
الجماعي، كي يقدم نشاطا جماعيا: فالطفل لم يقرر وحده تنفيذ مشروعه العاطفي مستقبلا، إنما كان
القرار جماعيا، ولن يعبر عنه سوى تلفظ جماعي؛ ذلك أن الملفوظات التي تنبثق عن هذه الوضعيات
التلفظية لا تستطيع فيها أنا السارد الأول إزاحة الشخصيات الأخرى التي تشارك أنا الفعل في
موضوع التثير. لأن إبراز هذا الفعل يتحقق من خلال الصيغة الجماعية لإلحازه.

وفي المستوى الثالث يتحول أنا الفعل إلى ضمير الغائب المفرد:

أرى الولد، صغير الجسم ساقاه رقيقتان في ألشورت الأبيض الواسع، وقمصه مفتوح،
عيناه كأنها فيها نظرة متأمل، مبكرة كثيرا عن سنه، وهو يقف في أول الصبح على حافة البحر
الموحش عند المنطرة (ص.41).

في مثل هذه الحالات، يتظاهر السارد الأول ترهينا خارج-حكائيا ومتباين-حكائيا، على اعتبار أنه يحكي ضمن المستوى السردى الأول، قصة لا يحضر فيها إلا كشاهد، فتتخفى مسافة بين ذات التلفظ وذات موضوعه الذي تحولت إلى "هو". والحال أن هذه الاختلالات في الشبكة الترهينية المهيمنة على المنظور السردى، تثير التساؤل أيضا، حول علة هذه الانزلاقات (Glissements) الضميرية: ففي هذا الملفوظ، تؤكد الصيغة النحوية لفعل أرى' الهوة الزمنية التي تفصل الذاتين: السارد والولد، ذلك أن فعل الرؤية لا يتم داخل الزمن الماضي، بل هو فعل رؤية تهيئية تحدث في رهن التلفظ، مستعيدة صورة من الماضي عبر منظور سردى خارجي، على أن انفصال ذات السارد عن ذات الفعل، ما يلبث أن يختفي، ليعاود الالتحام تدريجيا، من خلال محاولة السارد التماهي أولا مع "هو" الفعل (الولد): أحس عبر السنين الطويلة، بالنداء اللينة تحدث قدميه والهواء المبلول على وجهه" (ص.41)، ثم يختفي ضمير "هو" ثانيا:

"وعلى مسافة كبيرة داخل هذا الامتداد الساكن المتسايل تحت سماء خفيفة اللون كنتظن، أراهما، لا تكادان تتحركان، أعرف أنهما أبي وأمي وحدهما في البعد الفسيح وأريدهما أن يرجعا بسرعة إلي" (ص.42).

تتميز هذه الوضعية التلفظية عن الوضعية السابقة، بكونها تميظ اللثام عن هوية "هو" المسرود (الولد)، لتنتقل الرؤية السردية إلى التبيين الداخلي. وحينئذ يتحول فعل أرى' إلى الحاضر التاريخي⁽¹⁾، لينجز فعلا حقيقيا يرتبط بأنا السارد. ويبدو أنه لم يحدث تفاوت (Décalage) بين لحظة الفعل ولحظة تلفظه، بل تنصهر للحظتان، لتوشرا إلى التحام تام يلغى المسافة الزمنية بين الآنتين، كما أن هذا الملفوظ خطاب مباشر لضمير "هو"، يرهنه السارد الأول.

وفي المستوى الأخير، تختفي أنا السارد وأنا الفعل معا: "الطفل يحس جسمه يتقظ فجأة في الليل، في غرفة النوم الدافئة المغلقة الباب. ويجد أنه على سرير عال ثقيل بالأغطية، ليس سريره" (ص.83).

(1) يتعلق الأمر، هنا، باستعمال خاص في اللغة المكتوبة، والذي لا ينبغي خلطه مع الحاضر في اللغة الشفهية ذي وظيفة الزمن الماضي أو المستقبل (...). ويمكن القول إن زمن الحكي هذا هو الحاضر التاريخي.

D. Maingueneau(1981), *Approche de l' énonciation en linguistique française*, p.63.

تغدو رؤية السارد الأول، في مثل وضعيات التباين-الحكاية هاته، رؤية العالم بكل شيء، أو التنبير في "درجة الصفر". ولعل هذا الانزلاق الرؤيوي المزدوج إلى ضميري المفرد الغائب، يستغل هذا الموقع السردى، لينبش في مناطق تستعصي عن موقع السارد بضمير "أنا".

والحال أن علاقة السارد (الشيخ) بذات الفعل (الطفل) يحكمها ما يطلق عليه جيرار كورديس (1986) [G.Cordes] باللفظ الهجين⁽¹⁾، حيث إن البلبلة التي تعترى ضمير السرد، تعكس التباس علاقة أنا السارد، بأنا الفعل: فهي أحيانا واضحة، عند تطابقهما والتحامهما، وأحيانا أخرى، ترتبك عند إحساس أنا السارد بالانفصال عن أنا الفعل. ويظهر أن ذلك يرتبط، بشكل عام، بخضوع السرد لإرغافات معرفة المنطقة المشتركة بين الذات الفاعلة، إذ يحدث أن تنفلت إحدى الذات عن وحدة الهوية، فيتأرجح السرد بين الضمائر النحوية.

3- منطق تشكيل المادة الحكائية:

نسعى، في هذا المستوى من التحليل، إلى مقارنة طرق انتظام الوضعيات التلفظية، بصفتها بنى سردية تحتضن تركيبات حديثة. وسنحاول الحرص على اختيار النماذج النصية التي تمثل الفضاءات الزمنية المستعادة: الطفولة والصبا والشباب؛ مما سيمكننا من القبض على أسس بناء الحبكات الصغرى في علاقتها بالتجربة المعيشة المستعادة.

في البدء، نتابع في الجزء السردى الأول منطق توالد وضعيات تلفظية عديدة، لبلورة محكي صغير يستعيد علاقة أنا الفعل بشخصية "حسنة":

"وسمعت أمي وست وهيبة تتحدثان همسا عن السكان الجدد في الشقة التحتانية المطلّة على الجنيّة. وسمعت الست وهيبة تقول إن ذلك في وجهنا، ويجب أن نفعل شيئا (ص.11).

يبرز أن تذكر أنا السارد/ الشيخ لهذا الموقف، لم يتأثر بالمسافة الزمنية البعيدة، بل ينحو إلى عرض الأشياء كما كانت تبدو لأنا الفعل/ الطفل؛ وهي رؤية تبيرية ضيقة تموقع الطفل متلقيا داخليا غير مباشر لمتلفظين فاعلين، لا يستطيع فك مغالط تلفظهما. بيد أن إدراج السكان الجدد، موضوعا للتبشير، يتقاطع مع اهتمامات الطفل؛ مما سيدفع هذه الوضعية التلفظية التي تعتمد الهمس المبهم، إلى تفاعلات سردية تجسد رغبة أنا السارد في متابعة النمو العادي للأحداث في ذهن الطفل؛

(1) voir G. Cordes(1986), « note sur l'énonciation narrative », *Poétique*, 65, p.43.

وهو نمو يتبلور في مقاطع سردية تعيد تفكيك موضوع الهمس المنطلق، فتؤسس مسارا سرديا صغيرا. وهكذا يحدث انتقال مباشر إلى المقطع الموالي:

كانت الشقة التحتانية دائما مغلقة الشبايك، وكنت أعود من المدرسة أرى الباب مواربا قليلا والمج وراءه حسنية.

كنت أراها، نحيلة، شعرها الكالح مربوط بمدورة بيضاء، وصغيرة الجسم ولا تكبرني ربما إلا بسنين قليلة، وأحس أن فيها شيئا ما يجذبني وأحبه جدا (ص. 11).

ثمة، في هذه الوضعية التلفظية، بداية اندراج أنا الفعل في مجرى الأحداث التي تحدث في معزل عنه، حيث سيدفعه سماعه الهمس المهم، إلى تذكر علاقته الملتبسة بشخصية "حسنية"، ليتشكل نوع من التوازي بين ما يسمعه أنا الفعل، وبين ما يلاحظه في محيطه العام. ومن ثم، يظهر أن همس الجارتين يمثل وسيطا تلفظيا، للانتقال إلى مضمون علاقة الطفل "بحسنية". وهو ما يثبت الملفوظ الموالي: كنت أحبها وكنت أيضا أخاف من شيء ما مكتوم في همود جسدها الرفيع المهدود.

قالت لي مرة، وهي لا تنظر إلي، إنها تسافر في الليل، وتروح بعيدا جدا وأن سفر الليل متعب ولا تطلع له شمس.

وخيل إلي أنني فهمت، وأنها ربما تذهب إلى محطة مصر وتقضي الليل مسافرة في القطار وتعود قبل الصبح. وكنت أصدق هذا وأعرف في الوقت نفسه أنها لا تترك البيت أبدا.

وقالت: ربنا يتوب علينا من سفر الليالي (ص. 13).

يبرز أن كشف مسار علاقة أنا الفعل بشخصية "حسنية"، يرتفع لمستوى التواصل بينهما: فـ"حسنية" تدرك أن الطفل لا يؤهله وضعه الاعتباري لاستيعاب وضعيتها المادية (مجمّل الشروط الاجتماعية التي تعيشها الشخصية)، فاختارت التعبير عنها استعاريا، كما لو أنها تحدث ذاتها بصوت مرتفع؛ مما يدفع الطفل، لاكتفائه بالمعنى الحرفي، إلى تسجيل مفارقة في كلامها، ليتعمق وجله السابق من جسدها (الكاتم لأسراره). ومن ثم، يحكم خلل التواصل بين الشخصيتين بناء الوضعية التلفظية في مرحلتين: في الموقع الأول، يخطب صوت "حسنية" في خطاب غير مباشر، انعكاسا لحركة عينها غير المصويتين للمتلقى المفترض: الطفل. وفي الموقع الثاني، يخطب بأسلوب مباشر، إنما يخفي ضمير المخاطب (لي) من الصيغة الإسنادية، فاحتفظ فقط، بقالت، للدلالة على كونه صوت داخلي مسموع. والحال أن أنا السارد/ الشيخ لم يتدخل لتصويب هذا الخلل، بل يخرق السياق

التلفظي لينتقل إلى أحداث ومواقف متفرقة. غير أنه ما يلبث أن يعود إلى الهمس بين الأم والجارة وهيبة، بصفته مصدرا للإخبار عن موضوع انشغال أنا الفعل:

كنت أسترق السمع إلى حديثهما الخامس، وأنا أنقل تصاريح الأفعال الإنجليزية (...) وعرفت أن العرجية من الإصطبل الذي أمانا يدخلون الشقة التحتانية بالليل (...) وهمست ست وهيبة بصوت أجش قليلا وملىء بالحرارة: ومش بس العرجية يا ختي، دول بيحبو لهم زباين من القهوة اللي على المحمودية في أنصاص الليالي ولا كوم بكير. وكان للكلام الغريب وقع غامض في نفسي ولم أجرؤ أن أسأل. فقد حدثت، طبعاً، أن فيه مما يحدث بين الرجال والنساء ما يروع (ص. 16).

تحتفظ هذه العودة السردية إلى موضوع التثيير الرئيسي، بعناصر الوضعية التلفظية السابقة، لأنها توظف من جديد، المواقع السردية التي دشنت انطلاق الحكيم الشذري في هذا الجزء: فأنا الفعل ما يزال يحتل موقع المتلقي الداخلي للخطابات المهموسة؛ كما لا تزال الأم والجارة وهيبة تتابعان قصة "حسنية". غير أن استراق السمع الذي يقوي وضعية المتلقي، تجعل أنا الفعل يزعزع وضعية الغموض، فيتمكن، عن طريق ألدس، من معرفة التباس علاقة الرجل والمرأة. وبذلك، يحول عدم تحقق تواصل مع المتلفظين الداخليين دون تبديد الغموض تماماً.

خلافًا لذلك، يتمكن المتلقي الخارجي، بناء على تلميحات الخطابات المهموسة، من فك الدلالة الاستعارية لسفر "حسنية" الليلى، باعتباره ليس سفراً في المكان، كما يعتقد الطفل، بل هو إحالة على الغوص في ملذات الليل. على أن السارد لا يأبه بهذه المتابعة الخارجية، إنما يتحرك وفق درجة إدراك الطفل للعلاقات الاجتماعية؛ مما يجعله ممعنا في التقاط تفاصيل الوضعية المادية لشخصية "حسنية"، كما يستوعبها الطفل:

"وعندما عرفت أن البوليس لم يدخل شقة الست وهيبة، ولم يسألها عن شيء، سطع لذهني همسها لأمي، وفهمت وكنت لا أريد أن أراها (ص. 21).

يكشف هذا الملفوظ عن تهرم أنا الفعل من نهاية علاقته بحسنية، بسبب ترحيلها قسراً من طرف البوليس. وإذا لم يكن مقتنعاً أو مستوعباً لمبررات الترحيل، فإنه اكتشف من حرك مسار هذا الانفصال الذي تحقق ضد رغبته.

بناء على ذلك، يتضح أن هذا الحكيم الشذري الذي يستعيد علاقة أنا الفعل بشخصية "حسنية"، يتطور من خلال توسيع سردي لوضعية بدئية، حيث يظهر أن السارد لا يتقصد الحكيم

المباشر، إنما يعرض وضعيات تلفظية يشد بعضها إلى بعض دون ارتباط سببي ظاهر بينهما؛ لأن حملتها المتنوعة من الأحداث والخطابات التوصيفية والتعليقية، تربطها بسياقات تلفظية تتبادل الحرق بينها بشكل فجائي. ومن ثم، تأتي الوضعية النهائية لتختم، عبر إبراز كيفية تحقق انفصال أنا الفعل عن موضوع رغبته، مسارا حكايا متشظيا.

في الجزء السردى الرابع: *فلك طاف على طوفان الجسد*، يستعيد السارد مجموعة من اللحظات الزمنية داخل بنى سردية متجاوزة. وإلى جانب العلاقات السردية التي يمكن أن تجمع بين هذه اللحظات، ثمة علاقة سردية تجمع بنية سردية بالحكي الشذري الذي توقفنا عنده؛ وهي علاقة تمكن معالجتها، في آن واحد، من إبراز طريقة الربط الذي ينجزه السارد، حكايا، بين جزئين سرديين، وكذا رصد خضوع الرؤية لأنا الفعل عند اتساع حركته.

وقفنا في حلقة متضامة متزاحة نسمع بلهفة، وقلوبنا تدق عن أشياء مبهمة تماما علي، ولا أستطيع أن أتصورها مهما حاولت، ولكنني أحس لها سحرا لا مقاومة له. وبينما أنطون زخاري يهمس بصوت حاد وسريع ومبحوح قليل، كان الأولاد يقاطعونونه ويهتفون بأصوات فيها انكسار البحة الأولى، ويضمون رؤوسهم بعضها إلى بعض ويدورون حوله ويستحثونه بالسؤال عن التفاصيل. كانوا يعطوننا نحن الصغار ظهورهم كأنهم قد تركونا ندخل الحلقة، نفضوا أيديهم منا (ص. 74).

يندج أنا، هنا، ضمن ترهين جماعي يمثل مثلثا داخليا لخطابات مهموسة حول أسرار الجسد، فيحتفظ، كدأبه، بوضعه على هامش حلقة الكبار، مستندا إلى السمع مصدرا للإخبار. بيد أنه لا يستطيع، مرة أخرى، استيعاب تلفظ الآخرين؛ وهو ما يجعل مثل هذه الوضعية التلفظية تلعب دور التشويق السردى، لأنها تتوغل في إنتاج تعليقات خطابية تعرض للشروط والملايسات التي تحيط بالحدث دون التطرق إليه، بشكل مباشر. هكذا، تغدو رنة صوت الكبار وحركات رؤوسهم وإلحاحية أسئلتهن، المظهر الخارجى للخوض في الأشياء المبهمة. على أن التدرج في القراءة يكشف أن التركيز على التوصيف الشكلي، يهيىء لسرد إخبار يمثل المسمى الرئيسى للوضعية التلفظية:

أما غريب فقال إنه دخل على واحدة خلعت له قميصها الحريري الأبيض وكانت عارية تماما تحته، وسألته عن اسمه وأين يسكن. ولما عرفت أنه من غيط العنب ومن شارع الكروم تركته يفعل ذلك مرتين إحداها بعد الأخرى، ولم تأخذ منه أي مليم. وقالت له إن اسمها حسنية وإنها سكنت

مرة في شارع الكروم، وإنها تراعي الأصول وعليها دين لناس طيبين هنا تريد أن تؤديه (...). وكنت أستمع للحكاية وقلبي يرتجف مليئا بالغموض ولم أصدق أنها هي، أبدأ (ص. 75).

يدمج أنا السارد، بانتقاله إلى خطاب شخصية غريب، ميثا-محكيًا مسرودًا يحيل من جديد، على انشغال الطفل بحسنه. ويبدو أن حفاظ الخطاب المسرود على تراتبية مغامرة غريب، يحكمه مقصدية تشخيص وقع الإخبار النهائي على المتلقي الداخلي (الطفل)؛ ذلك أن دهشة الطفل تتعاظم كلما تقدم غريب في سرد حكايته، إنما ستتكرر توقعاته عند إدراج حسنة كموضوع للمغامرة الجنسية، ليتضح أن السرد لا يتحرك، أساسًا، للكشف عن مصير ظل مجهولًا، بل ينشد إلى منطق البحث عن صيغ سردية تبرز أشكال إبعاد موضوع الرغبة عن أنا الفعل. غير أنه لا يمكن استبعاد أن يكون كذلك رفض الطفل لهذا الإبعاد الذي تمارسه، دون قصد، حكاية غريب حافزا لهذا الانتظام العام للعناصر السردية.

وضمن نفس الإطار، يمكن أن نقبض على خصوصيات سردية أخرى داخل الجزء السردية: الموت على البحر، لكونه يبلور محكيين شذرين تتداخل بناهما السردية، تبعًا لحركة أنا الفعل في المكان؛ وهو ما يمكن مقارنته بالوقوف عند بعض المقاطع السردية:

عندما أدخل من باب اللوكاندة أحس على الفور بنفخ الليل والعتمة الهادئة بعد نور البحر الصافي. الأرض المبلطة، من غير سجاد، رطبة وعليها ماء قليل، وفي المدخل كله رائحة عامة وحيمة في الوقت نفسه. وكانت صاحبة اللوكاندة مدورة الوجه رائقة السمرة، ممتلئة قليلا، تجلس وراء المنصة الدائرية في المدخل، وعندما تراني أدخل ترحب بي بصوت ناعم يدغدغ في اهتزازا داخليا، أهلا يا غنن يا حبيبي، تعال، تعال عندي هي الرجالة برضو ينكسفوا، وتعزم علي بالشيكولاته، دائما، كل مرة، فأرفض، وأتأبى، دائما، كل مرة حتى تغريبي بأن آخذها، بصوتها هذا الدسم الكسول، وهي تجذبني قليلا إليها وتضع ذراعها الرخصة العارية على كتفي وتضمني، قليلا، إليها (ص. 45-46).

تمثل هذه الوضعية التلفظية امتدادا لوضعيات أخرى توطر سعادة الطفل في فضاءات حيمة. ويمثل فضاء اللوكاندة محطة رحلته اليومية عبر الأتوبيس الذي يقوده الخال ناتان، انطلاقا من فضاء الكابينة على الشاطئ. ويظهر أن صياغة هذا المشهد كي يكثف اللحظات الحميمية، اقتضى تشكيل بنية فعلية دالة على الديمومة، حيث إن تراتب أفعال المضارع (أدخل، أحس، تجلس، تراني، ترحب، تعزم، أرفض، آخذها، تجذبني...) مضمفورة بصيغ الزمن التواترية (دائما، كل مرة)، وسط

توصيف الحركة ورنه الأصوات والروائح، يسعى إلى تثبيت مسار سردي قصير يتكرر كلما تكررت الرحلة (السعيدة). على أن العنصر المركزي في هذه الوضعية التلفظية، يتجلى في تساقط منطق إنتاجها مع منطق إنتاج الوضعية السابقة في محكي علاقة الطفل بـ "حسنية" (الجزء الأول): فعلى الرغم من كون السرد يتجه نحو تثبيت مركزية المرأة داخل المحكي الشذري، فإنه يقدمها ضمن عتبات يعبرها الطفل إلى الفضاء المركزي؛ ذلك أنه كما رأى "حسنية" داخل العتمة، عند مروره أمام باب شقتها كي يصعد إلى بيته: "عندما تحس بي تستدير بوجهها إلي من العتمة الخفيفة" (ص. 11)، يرى أيضاً "رانة" داخل "العتمة الهادئة"، بمدخل «اللوكاندة»، عند صعوده إلى غرفة: "بقطر"، وكما بدأت علاقته بـ "حسنية"، تبدأ علاقته بـ "رانة" عبر منحهما له الشكولاته/ الكراملة، ثم ضمه إلى الصدر: أعطيتني [حسنية] حبة كراملة (...) وفجأة ضمت ذراعها الرفيعة وضمت رأسي إليها" (ص. 12). ومن ثم، تخرج كلاهما، تدريجياً، من "العتمة"، لتغدوان، في توازن مع استحالتهما موضوع رغبة ملتبس، المحور الرئيسي للسرد. بيد أن السارد لا يعتمد في محكي "اللوكاندة" على شخصيات أخرى كجزء للرؤية، كما فعل في المحكي الشذري الأول، كي يكشف عن الوضع الاعتباري لشخصية "رانة"، بل يخضع لرؤية الطفل الخاصة. ومن ثم، لن يتغير، سردياً، الطابع الرتيب لإعادة إنتاج العلاقات الأولى داخل "اللوكاندة"، إلا إذا ضبط الطفل إحدى اختلالاتها:

"وفي مرة تأخرت، عندما دخلت "اللوكاندة" فزعت فزعا غامضاً لأنني لم أجدها في الردهة، وراء المنصة، وندفعت، كأنني مروع، إلى غرفة بقطر ابن عمي وفتحتها على الفور، فوجدتها أمامي وهي تعتدل واقفة جنب السرير المهوش الفرش، وتزرر الزر الأعلى من الروب الخفيف (...). وأدخلت يدها في جيب الروب وبحث قليلاً ثم قالت: أهى .. الشكولاته بتاعتك .. خذ .. ولكني رفضت تماماً هذه المرة، وأطرقت برأسي في عناد (...). وكان جسمها باذخاً ومبذولاً وأحسست بغموض أنها تراهن به في لعبة خطيرة، وخفت عليها، ونشقت رائحتها الخفية، وكان وجهي يضطرم، ولم أهلك، بل كنت غاضباً (ص. 47-48).

تحرك هذه الوضعية التلفظية بنية فعلية تراكب تراتبية سردية أخرى مناقضة للمسار السردى السابق؛ ذلك أن تأخر أنا الفعل يدفع شخصية "رانة" إلى إعادة التوضع في المكان كي تنجز نشاطاً آخر يرتبط بعلاقتها بشخصية "بقطر"، مما يولد موقفاً فجائياً يفرض على أنا الفعل ردوداً فعلية فورية: فإذا كانت "رانة" حريصة على إنتاج نفس الخطاب ونفس الحركة (تقريب الطفل وإعطائه الشكولاته)، فعدم استجابة الطفل لها يقوض التعاقد (التفاهم) السابق بينهما، ويكشف، في الآن

ذاته، عن علاقته الملتبسة معها، إذ إن خوفه على جسدها وغضبه من وضعيته الجديدة، لا يمكن تفسيره إلا بربط تركيز الشذرات الوصفية على جسد رانة بقوة حضوره في ذهنه كموضوع للرغبة. ومن ثم، يظهر أن أنا السارد لا يلجأ إلى تحديد نوعية الحدث أو المشهد دفعة واحدة، بل يقدمه مفتتا عبر توصيف جزئياته: فلا إثبات حيثيات مقاومة رغبة الطفل في استمرار علاقته برانة، تنهج العملية السردية مسارا متدرجا، تغدو ضمنه عين الطفل مركبا ومنظما خارجيا لأجزاء المشهد، حيث يتسلط التبشير على الأوضاع الجسدية وشكل اللباس كي يبنى لحظة توتر تصطدم فيها رغبة الطفل مع رغبة بقطر عند (جسد) رانة. غير أن التباس وظيفة رانة على الطفل، إن كان يخلخل علاقة الاتصال بينهما، فإنه لم يحسم نهائيا في مسارها؛ مما يجعل السرد يتابع، ضمن وضعيات تلفظية أخرى، عملية تشكل الانفصال التام بين الشخصيتين:

"في ذلك الصباح انتظرت خالي كالمعتاد، ولكنه عندما وقف بالأوتويس نظر إلي من فوق مقعده نظرة غريبة ونهض، على غير عادته. وجاء إلى الباب قبل أن أصعد وقال لي: بلاش النهارده خليك .. إلعب هنا أحسن. وأحسست توجسا وقلقا مستائرا، فلم أرد عليه، وفعلت ما لا أفعل إلا نادرا، صعدت بصمت وتصميم، وجلست على مقعدي الصغير" (ص. 55).

يندرج هذا الملفوظ ضمن عودة سردية إلى عكسي اللوكاندة متابعة نهاية علاقة أنا الفعل بشخصية رانة؛ مما يحيله بداية ارتداد سردي (Regression) يخرق سياقاً تلفظياً يستعيد لحظة رعب عاشها الطفل، قرب الشاطئ، عند رؤيته امرأة تدوسها سيارة. والحال أن هذا التوجه السردية يتضمن مؤشرات جديدة تضيف عليه بعدا دراميا؛ لأن بناء الارتداد السردية لتساوقه مع هذا السياق، استلزم تدرجا سرديا في تهييء الوضعية العامة التي تكتنف عيش الطفل وضعية رعب أخرى.

في هذه الوضعية التلفظية، ليس صوت الخال، بصفته خطابا شفويا مباشرا، سوى تشخيص لشكل نظرته (غريبة)؛ ولذلك، فهما ينمان معا عن بروز مسار جديد لأحداث لن تكون معتادة. وهنا، يبنى أنا الفعل ردود فعله على ما يشبه الحدس بوقوع حدث يستوجب منه إنجاز رحلته إلى اللوكاندة، حيث إن رفضه لرغبة الخال ينبع من رغبته في استكناه علة إحساسه بالتوجس والقلق. ورغم أن هذا الإحساس لم يحدث إلا بسبب موقف الخال، فإنه يحضر حافزا سرديا يحرك السرد، ويخضعه لابقاعه؛ مما يخلق نوعا من التنامي الدرامي من مقطع إلى آخر:

كان يقف على مقربة من الباب جمع صغير من البوابين والمكوجية والبياعين والفضوليين القلائل، يتهايمسون ويتحدثون بصوت خفيف. وسمعتهم يقولون وأنا أشق طريقتي بجانبهم على الرصيف، إمتى؟ حد عرف مين؟ يقولو على وش الفجر.. خسارة.. والله ست فنجرية وبنت حلال.. الله يرحمها بقى.. ما احنا بكرة هنعرفوا... (ص.56).

تموقع هذه الوضعية التلفظية أنا الفعل، من جديد، متلقيا داخليا لأصوات شفوية، لكنها هذه المرة، أصوات غفلة لذات جماعية، تراعي عملية تخطيطها سياق إنتاجها، فعرضت كما التقطها أنا الفعل، متداخلة ومتعارضة وغير منسجمة. وتكمن أهمية هذه الأصوات في كونها تخرق وتشطي بنية المقطع السردى، لتتشكل نتفا خطائية مباشرة، مما يتيح لها المساهمة في جعل التنامي الدرامى للمسار السردى يتوازى مع حركة أنا الفعل في المكان: فلا شك أنه كلما تقلص حجم المسافة بينه وبين اللوكاندة، يزداد حجم توجسه وقلقه. ومن ثم، فالأصوات الغفلة في إحالتها على ضمير 'هي'، وإثارتهما للوحدتين اللغويتين: الله يرحمها والظالم، في باب اللوكاندة، ستضاعف هذا التوجس، مما يحيل حركة أنا الفعل حركة اندفاعية واقتحامية:

وعندما اندفعت إلى الداخل من بينهم جميعا، وقبل أن يمسكني أحد رأيتها على السرير. كانت مغطاة بملاء بيضاء، عليها بقع الدم، داكنة، ترشح ببطء وتتسع في مواقع مختلفة عند الصدر والبطن... (ص.57).

يمكن القول إن هذا الملفوظ يشخص لحظة تنوير حبكة صغيرة، لكونه يجيب عن أسئلة الإحساس بالتوجس والقلق، بصفتها حافزا لتحريك السرد. على أن هذا التنوير السردى يرتبط، أيضا، بممر إنتاج الوضعيات التلفظية السابقة؛ ويتعلق الأمر بتشديد لحظتي اللقاء والتوتر اللتين تحيطان بعلاقة أنا الفعل وشخصية رانة. ومن ثم، يظهر أن أنا السارد ينسج بين الشخصيات علاقات متشابكة، يقع إنتاج بعضها وسيطا سرديا لإنتاج أخرى؛ حيث تغدو علاقة أنا الفعل بشخصيتي ثاتان وبقطر سيقا سرديا لبلورة المحكي الشذري الرئيسى الذي يرتبط بعلاقته بشخصية رانة. غير أن هذا السياق السردى ليس تأطيرا شكليا لأحداث أساسية، بل هو سياق منتج لفضاءات حميمة، لن تتمكن بدونها لحظة الافصال بين الذات وموضوع رغبتها من اكتساب قيمتها الجمالية والدلالية.

ونختتم هذا المستوى التحليلي بالانتقال إلى جزء سردى آخر، يخضع فيه إنتاج المحكي لوضع اعتبارى آخر، نتابعه من خلال هذين المقطعين:

1- "ودارت حول المائدة، ورفع اسكندر وجهه إليها مندهشاً متسائلاً، ومدت إليه يدها وقالت بهدوء: تعال معي.

ودارت بي خواطر مفاجئة، وتجمست في ذهني ثم اختفت على الفور صور مخطوفة من سافو دوديه، ونانا زولا، وغادة الكاميليا، وغرفة زيزي التي تخيلتها علوية على سلام من وراء الباب الخلفي الصغير، وستائرنا خفيفة شفافة تطل على البحر وعلى باب القلب المفتوح وهوس الجنس وعريته، ومناعم الجسد كما رأيتها، أول مرة، في الراقصة البلدي، عارية، وأنا في الثانية عشرة في فرح بجوار بيتنا في محرم بك. وارتعت من احتمال الإصابة بمرض سري..." (ص.38).

2- نظرت إلي وأنا واقف متحيراً في الطرقة، وقالت، غاضبة وحارة بهمس خشن:

- إمش من هنا، يا الله، روح من غير ما تسأل، إمش يا الله يا حبيبي إمش.

ولكنني أحسست فيها على خدي، فجأة، في قبلة خاطفة ملحة، ودفعني يدها، برفق، و أقفلت الباب عليها. وسطع في ذهني على الفور أنني لنجوت من الكمين ولم أتذكر الملاك ميخائيل" (ص.39).

بدشن المقطع الأول مسارا سرديا شديدا يحول، فجائيا، اتجاه السرد إلى مرمى سردي غير الذي توقعه أنا الفعل. ومن ثم، تشيد وضعية تلفظية تحيط بثلاث ردود فعل متعاقبة: تبرز أهمية الأول في كونه يخلق وضعية طارئة، لأنه يرتبط بشخصية زيزي التي غيرت، فجأة، دورها المرجعي (الإيقاع بأننا الفعل في كمين أسكندر)، فتكسر توقع أسكندر الذي يقتصر على الاندهاش والتساؤل. غير أن الطريقة التي تنجز بها ذلك، تدفع أنا الفعل، عبر محكي-ذاتي (Auto-récit) إلى الاندراج في الوضعية الطارئة، بناء على تفسيره صوتا سابقا لشخصية زيزي:

قالت، مباشرة، في هجوم جنسي واضح ومستقر وطيب القلب، من أول وهلة:

- يا أهلا بالباشمهندس الحلوة الصغيرة بتاعنا، اتفضل، اتفضل يا حبيبي" (ص.36).

وبذلك، يغير، بدوره، مسعاها السابق (تنسيق العمل السياسي مع أسكندر)، وينخرط في مشروع جديد، يبدأه بتلامس يده مع يد زيزي، ثم اختفائهما عن الأنظار. ولأن مشروع العلاقة الجديدة سينتقل بأننا الفعل لأول مرة، إلى تجربة جنسية فعلية، فإن زيزي تغدو موضوعا جنسيا سيملا الصور الجنسية الشكلية؛ ذلك أن انتظام متواليات المحكي-الذاتي، من حيث العبور من الصور التي خلفتها القراءات إلى غرفة زيزي، ثم إلى مناعم الجسد التي رآها أنا الفعل، تحيل زيزي

مجسما ومحققا للحلم الطفولي؛ لأنها تجمع في جسدها، مثالية الشخصيات المتخيلة ومادية الشخصيات الواقعية. وهنا، يمكن الإحاطة بمادية الجسد في المقاطع الوصفية للراقصة ضمن الجزء السردى الخامس، ليتجلى أن انبثاقه الفجائي في المحكي-الذاتي، يعود إلى قوة حضوره، منذ زمن الطفولة، في ذهن أنا الفعل.

أما المقطع الثانى، فيبنى عملية تكسير توقع أنا الفعل الوصول إلى جسد زيزي، عبر تحقيق تكامل خطابين: ففي الوقت الذي يعلن فيه الخطاب الشفهي المباشر عن نهاية العلاقة مع إحجامة عن كشف علة ذلك، يتكفل الخطاب الفصيح بتجسيد عملي له (دفعتي)، وتأويل أبعاده. ويظهر أنه خلافا للوضعيات التلفظية التي تتبار من خلال أنا الطفل، يتيح الاستناد إلى رؤية أنا الشاب حسم مسار الأحداث في حينها، أي أنه لا تحدث العودة، ضمن وضعيات تلفظية أخرى، إلى الحدث ذاته، لتبرير مساهمة النمو البطيء لإدراكات أنا الفعل، لموضوع التبرير. ذلك أن هذا الملفوظ يحمل الحدث وعلته، إنه يكشف عن خطة كامنة في مسار سردي خارجي (نصب كمين عبر الإيهام بإعداد عمل فضائي)، غير أن زيزي، في تفويضها خطة أسكندر عوض، تقوض، في الآن ذاته، توقع أنا الفعل. ومن ثم، يظهر أن منطق إنتاج السرد يخضع هنا، للنزوع إلى تشكيل مسار سردي شذري يبرز كيف تنشأ الرغبة لدى أنا الفعل، وكيف يحدث إجهاضها للتو، ضمن مشهد لم يتوقعه.

نستطيع أن نواصل دفع المقاربة في هذا الاتجاه التحليلي، كي نعالج منطق تشكيل المادة الحكائية داخل الأجزاء السردية الأخرى، وسنكتشف أن هذا المنطق السردى، مهما استقل كل جزء سردي بعوالمه التي تحكم تشكل وضعياته التلفظية وحركة السرد، يظل رهينا بإغماز مسارات سردية شذرية تحيط بشروط وملابس اتصال أنا الفعل بموضوع رغبته، ثم الانفصال عنه. ولأن هذا الموضوع، بشكل عام، امرأة، فإن الانفصال عنه يحدث لأسباب مختلفة (الرحيل، الاختفاء، الموت، القتل)، ومن ثم، يأتي ذلك الحجم الكبير من مشاهد الرعب التي تلازم باستمرار، مشاهد الحب.

والحال أن الوضعيات السردية التي تؤسس هذا المنطق، تخترقها أو تتجاوز معها تكوينات نصية أخرى، لا بد من التوقف عندها، لاستكمال مقاربة خصوصيات إنتاج النص السردى في هذا المستوى التحليلي؛ وهي صيغ خطابية تسهم في تشكيل العوالم النصية وتسد النزوع السردى العام نحو التشكل خارج المرجع الواقعي التقليدي.

4- تنوع البنى الخطابية:

1-4- صيغ الوصف:

لا يعود الاهتمام بهذا المكون إلى انتشاره الواسع داخل النص السردي، بل لأنه نمط نصي يحرف، حسب تعبير فليب هامون (1981) [P.Hamon]، الواقع ويخلخل تمركز البنى المنطقية للملفوظات السردية⁽¹⁾، كما يحدث اختلالات نصية عميقة، ويبلبل مقروئية المحكي⁽²⁾. والأمر أن مسار التحليل سيحاول كشف ذلك، موازاة مع ضبطه مظاهر استبدال الوصف لوظائفه التقليدية، من خلال التوقف عند مقاطع نصية متعددة.

يمكن أن ننتقل من هذا الملفوظ الميتا-خطاب الذي يكشف، استعاريا، علاقة الذات الواصفة بموضوع الوصف بشكل عام:

«وبعد أن ضربته الحياة كثيرا، وأحبطته، ولانت له أيضا، وأمتعته بعمق، مثل كل الناس، ظل يرى المشهد نقيا، كأنه حدث بالأمس، كأنه يحدث الآن» (ص.84).

بيننا سابقا، أن أنا السارد يتحول، من حين لآخر، إلى سارد خارجي يحكي قصة بضمير الغائب. وفي هذا السياق التحليلي، ليست ضماير الغائب سوى استبدال للضمائر النحوية التي تركز السرد على أنا السارد، بصفته ساردا واصفا؛ وهو دور يفترض أن يتوفر في الواصف، حسب هامون (1981)، إرادة الرؤية ومعرفة الرؤية والقدرة على الرؤية⁽³⁾. ولأن زمن السرد، جد متقدم عن زمن الأحداث والمشاهد، فإمكانية استعادتها تظل رهينة لاستجابة الذات الواصفة لهذه الشروط الثلاثة. ويجلي الملفوظ، أعلاه، بتركيزه بشكل خاص، على عنصر المعرفة بالموضوع الموصوف، أن الذات الساردة تمتلك شرطا أساسيا في وصف الأمكنة والشخصيات والأشياء، مهما كانت موعلة في الزمن. ومن ثم، فرغم أن لكل عملية وصفية وضعية تلفظية تحكم صيرورة إنتاجها، فالحديث هنا، عن صفاء هذا المشهد، يعني، استعاريا، صفاء مواضيع الرؤية الأخرى في ذاكرة الواصف (أنا

(1) Ph.Hammon(1981), Introduction a l'analyse du descriptif, p.265.

(2) يعني النمط المقروء عند هامون (1981) نمطا نصيا يتحدد، في آن واحد، بسيادة المرجعية الخارجية وبمحاولته محو آثار تشكله، من خلال تحويله المنتظم للشخصيات إلى طرق وإجراءات تضمن اشتغالها، وبتحريكه الأحداث النصية أو السردية التي تشعلها، وبتضخيمه الشبكات العائدية (Anaphoriques) التي تضمن له لحة وحداته أو مستوياته المنفصلة، عبر الاستناد إلى مبدأ عدم التناقض الذي يحكمه بشكل عام.

نفسه، ص.263.

(3) هامون (1981)، نفسه، ص.187.

السارد). غير أن افتراض معرفة موضوع الوصف، يظل رهينا بالمؤشرين الزماني والمكاني داخل الوضعية التلفظية، حيث إن التبشير من خلال أنا الفعل إن كان يحتفظ لساناً السارد بكفاءة لغوية تبرز التفاصيل، فإنه يشرط العمليات الوصفية بمحدود تجربة الواصف الداخلي. لذلك، يحدث أن تغيب إحدى شروط المعيار الوصفي التقليدي، فيأتي الوصف، وفق صيغة تجديدية؛ وهو ما سنحاول التوقف عنده، عبر مجموعة من المقاطع:

وفي الهدوء الليلي الخارجي سمعت وقع سنابك الخيل على الشارع المدكوك بالحجر الأبيض الدقيق. والتراب الرملي وضجة أصوات مختلطة. وخبط يأتي على الشقة التحتانية، ثم خطوات ثقيلة وسريعة تعلو على السلم، وباب شقة وهيبة يفتح، وطرقات ملحّة عنيفة على بابنا¹ (ص. 19).

تفرض هذه الوضعية التلفظية تراتبية جديدة في العملية الوصفية: فالذات الواصفة تتعذر عليها الرؤية المباشرة إلى المنظومة الوصفية الرئيسية (Système descriptif)، لأنها تتموقع في مكان (غرفة مظلمة) لا يتيح إمكانية رؤية العالم الخارجي. لذلك، تستجيب لرغبتها في الوصف بتحويل حاسة السمع قناة للتبشير؛ ولأنها تستند في هذا الوصف على معرفتها بالعالم الخارجي (الشارع، الشقة التحتانية، السلم...)، فقيامها بوصف شذري للشارع، على الخصوص، يحدث كما لو أنها تراه مباشرة، إذ إن استعمالها لمحمولات⁽¹⁾ (أبيض، رملي) تتعارض مع حاسة السمع، تقوض مباشرة الوصف. ويتعاضد ذلك بتوظيف محمولات أخرى، كسرعة وثقيلة، التي تنتمي إلى المجال المرئي. ومن ثم، يحدث وصف المحسوس اعتماداً على المجرد (السمع)، لخلخلة الاشتغال التقليدي للعملية الوصفية. والحال أنه، أحياناً، تنقلب هذه العلاقة، فيوصف المجرد بالمرئي كما نجد في هذا المقطع:

وأحسست بموسيقى الموت البطيء.

هذه الموسيقى كنت أحسها، خفية وتسحرني، كأنما تترقرق في زجاج الصورة التي يحيط بها إطار خشبي عريض بلون الجوز، وفيه الرجل برأسه الأضلع المدور ولحيته الشهباء، مثقّد العينين، ينحني على الطفل يسوع الذي تشعّ هالة من نور فضي اللون حول رأسه الصغير، والرجل قد ألقى

(1) بشكل ما يسميه هامون (1981) البانتونيم (Pantonyme) الموصوف-الإطار، ويتكون بدوره، من مكونات صغيرة هي لائحة أسمائه (Nomenclature). وكلاهما يجعل بعض الصفات التي تسمى محمولات (Predicats). أنظر نفس المرجع، ص. 50.

على إحدى كتفيه حرملة حمراء فوق القميص الأزرق البانع الواسع التقوية على صدره العظمي، والطفل يرفع إليه عينين واسعتين مذهشتين ... (ص. 107).

يجاور هذا الملفوظ ملفوظاً آخر يضم وصفا لسمك الجنبري الذي يحتضر داخل طشت نحاسي كبير، وبقوة تأمل الطفل (أنا الفعل) في تقاطيعه ومظهره الخارجي، يتماهى مع حالته، فيتولد فيه إحساس بموسيقى الموت البطيء. ولأن أنا السارد يرغب في القبض على هذا الإحساس، عبر تحويله له إلى منظومة وصفية، فإنه يلجأ إلى تقريب صورته، نظراً لطبيعته التجريدية، بإسقاطها على صورة عينية تشكل مجسدها التقريبي (رقرة الصورة على الزجاج). ومن ثم، ينزاح الوصف عن المرجعية الواقعية، وتتخلخل مقروئته، نظراً لتباعد الحقلين الدالين للإحساس والرؤية؛ وكل محاولة لاستيعاب التقارب بينهما، يقتضي تأويلاً دينامياً للمنظومة الوصفية البديل، حيث تتفاعل الألوان، وهالة من نور، والخطوط، واتقاد العينين ودهشتها، لتشكيل صورة مجازية تحيل على هذا الإحساس الداخلي بالموسيقى. ولعل مثل هذه الوضعيات الوصفية، ما يجعل فليب هامون (1981) يتصور الوصف كحوار داخلي يشخص المشاعر النفسية للشخصيات⁽¹⁾، لكن التجربة الوصفية هنا، لا تركز على تشخيص غير مباشر، بل تجرب تقنية جديدة تكسر منطق الوصف التقليدي (وصف الأمكنة أو الأشياء للإحالة على نفسية الشخصية)، من خلال اعتماد توصيف استعاري يواجه الإحساس بالشئ الموصوف بشكل مباشر.

وضمن الإطار ذاته، يمكن أن ندرج غط الوصف داخل الحلم، والاستهام، والمناجاة، والرؤى التهيئية؛ كما يبرز هذا النموذج:

نعمتي بثرعينيها عميقة تومض بلمعة سوادها، وكان الصراع بين جسدينا لا ينتهي، ومعركة الحنان بيننا لا شفاء لها. جسمها كالعجين الأبيض المتماسك، والسواد الشفاف يبرق نسيجه المهفّف كاللوح، بالليل، على رمالها الدمثة، وهي تنفتح عن ربوة فينوس المتحدرة، شقها الطري ملتئم بنعومة وشوق، وشفتاي منطقتان على ثمرة البلح الصغيرة الداكنة، ولم أجد في الجسم الإجابة التي أنشدتها ولوعتي إليها لاجعة، أبداً (ص. 89).

(1) انظر هامون (1981)، المرجع السابق، ص. 198.

لا بد من ربط هذا المقطع بالمقطع السردى الذي يسبقه مباشرة، لأنه يكشف عن وضعية العلاقة بين الشخصية وموضوع رغبتها: نعمة؛ لم يفكر في أن يعرفها أو تعرفه أو تتعقد بينهما علاقة من أي نوع، فقط ينتظرها، وينظر إليها، وترفع إليه عينها أحيانا، ويجبها جدا (ص. 89).

من ثم، يظهر أن المقطع الوصفى يندرج ضمن سياق الانفصال (المستمر) بين الشخصيتين؛ وهي خاصية ستحكم وظيفته وتشكل تفصلاته. والحال أن تجاوره مع هذا الملفوظ الذي يؤسس للانفصال ويصدر عن ضمير الغائب، يحيله، خطايا، كما لو أنه ملفوظ يصدر عن صوت مدمج في خطاب سارد متباين-حكائي؛ وهي وضعية ملائمة لحوار داخلي أو الابتهاال والمناجاة. ولأن انفصال أنا الفعل عن شخصية نعمة، يقاس، أساسا، بالمسافة المكانية، فإن وصف جسدها غير ممكن، لانعدام شرط معرفته، والرؤية الواضحة إليه. لذلك، سيغدو الاستهام في صيغة مناجاة، فضاء يتيح الاتصال (غير المنجز)، فيخلق وضعا ملائما للوصف؛ ذلك أنه يقدم لقاء إيروتيقيا، يشكل الجسد ضمنه، منظومة وصفية مفتتة إلى محمولات، كما لو أنها موضوع رؤية مباشرة. وهنا، يعمل الوصف على تكسير مبدأ عدم التناقض (الوصف ≠ انتفاء شروطه)، وفق ما يطلق عليه طادبي (1978) [J.Y.Tadie]، الوظيفة الشعرية⁽¹⁾، مشكلا صورة احتمالية لا توجد في الواقع المرجعي.

وفي مواقع نصية أخرى، يؤدي الوصف الوظيفة الشعرية ذاتها، عند تقوض الوظيفة التقليدية للنافذة، باعتبارها، حسب هامون (1981)، مركزا لرؤية طبيعية⁽²⁾. وهذا المقطع أحد نماذجه:

أمد بصري من نافذة الكازينو العالية المفتوحة إلى الأفق الغامض في اتصاله بخط السماء المهتز عندما رأيته. كانت تسبح تحت النافذة بالمأبوه الأزرق الفاتح، عبوكا عليها، لامعا تحت سيولة الموج الخفيف الذي يترقق عليه وينحسر في حركتها الناعمة، ذراعاها لا تكادان تصنعان رغبة في انزلاقها المنساب على الماء. وعرفت رانة التي كنت نسيت كل شيء عنها. جسمها فاتح السمرة وغض ولما يكذب يكتنز بأنوثته التي تتفتح وتزدهر في أول امتلائها الباكر، ولكنها أصغر منها بكثير، فتاة، بعد، ولها رشاقة سمكة في الماء (ص. 58).

(1) يتعلق الأمر بوظيفة تصارع، بشكل دائم، مع الوظيفة المرجعية ضمن محكي يستعير من الشعر وسائط اشتغاله. (Voir. J.Y.Tadie(1978), *Le recit poetique*, p.7-8.

(2) هامون (1981)، المرجع السابق، ص. 244.

يتميز الوصف، هنا، بتعذر تشخيصه واستحضاره لمرجعه، على الرغم من توفر شروطه التعليلية، ذلك أن تحققه داخل وضعيته الغامضة يتعارض مع جود الرغبة في إنجازها (أمد بصري)، والقدرة عليه (رأيتها)، والمعرفة بموضوعه (عرفتها). ويتساق هذا التعارض مع التباس هوية الموضوع ذاته، ينزاح الوصف عن وظيفته الأصلية، كي يشكل، فقط، صورة إيهامية. ومن ثم، لا تحضر النافذة وسيط رؤية إلى عالم خارجي، بل تفتح على فضاء رؤية تهيئية، يغدو خلالها تقديم مواصفات جسد رانة إنتاجا لموضوع لم يكن قائما من قبل، ويظهر أن هذا الوصف يتحقق داخل بنية فعلية تسند إيهاميته، لأن تناوله لمنظومة وصفية متحركة (تسبح) يدفعه إلى الامتزاج بالسرد الذي يشخص الأوضاع الجسدية المستهدفة؛ وهو ما يؤسس لعلاقة الوصفي بالسردى خارج التبعية التقليدية⁽¹⁾، وسينقلنا معالجتها إلى مستوى آخر لا اشتغال مكون الوصف، سنقترب منه من خلال بعض المقاطع:

وفي الليل قامت أمي تقرص فطير الملاك في الشرفة الواسعة العالبة المظلة على الشارع الناعم، وتضغط على كل قرص بالخشب المدورة المسوحة بالسرج، التي عليها خطوط غائرة خشنة الحدود تعطي صورة للملاك يحمل الميزان وحوله فروع نباتات دائرية، وكلمات بالقبطية عرفت أخيرا أنها يسوع المسيح ابن الله وفوقها الصليب القبطي المورق الأطراف. ورأيت القمر مستديرا كامل الفضة كأنه باب القلب المفتوح في السماء (ص.28).

تراكب في هذا الملفوظ عمليتان متوازيتان ومتكررتان: ترتبط الأولى بنشاط شخصية الأم، القادرة على الفعل والحركة، وتواكبها العملية الثانية عبر متابعة الطفل وتفحصه للتفاصيل. ولم يكن فعل الأم غير حركتين متتابعين تتكرران عند كل عملية تقريص وضغط بالخشب المدورة على الفطير، لكنهما تفضيان إلى تشكيل صورة تكتسب دلالتها (الروحية) لحظة إدراج الوصف في سردهما؛ ذلك أن الرؤية المتحركة إلى المنظومة الوصفية (الخشب المدورة) لا تحدث بشكل مباشر، بل تمر عبر قراءة الرسوم على الفطير، كما يشير إلى ذلك فعل: تعطي؛ وهو ما يؤدي إلى تحويل التشخيص المرجعي عبر عملية سردية، إلى صورة شكلية تتماثل مع صورة القمر برسومه الغامضة. لذلك يمتزج الوصفي بالسردى، على نحو يغدو وفقه الوصفي توسيع لبنية فعل بسيط (صنع

(1) يثبت جونيت (1969) هذه التبعية بقوله إن حاجة السرد إلى الوصف لا تمنعه من التمتع بالدور الأول باستمرار، ليعزل

الوصف خادمه وتابعه له ولا يتحرر منه أبداً

G.Genette(1969), Figures II, p.57.

الفطير)، والسردى تحقيق للتدرج في نقل المحمولات الوصفية عند سعيها إلى الإحالة على ذاتها. ويمكن أن نوضح هذا الذوبان الخطابي بين المكونين بإدراج كذلك هذا المقطع:

كان الولد يحس في جسمه، وثاقه ألتام وطاقته المنطلقة بقوة كامنة، وهو يدور حول الميدان الفسيح. الحصان يقوم وسط الميدان، عاليا وساكنًا، رقيق الخصر، صامتًا، يرفع ساقه الأمامية مثنية، كأنه يهم بالانطلاق ولا يتحرك أبداً. والفارس فوقه شامخ ومتمكن، داكن الخضرة، عمامته كبيرة ومتعددة الطبقات، يطير الهواء بشيابه وعباءته الفضفاضة والسيف البرونزي الأخضر مدلى إلى جانبه، كامن شره وتهديده، غبوء، ولكنه مائل (ص.130).

ترتبط المنظومة الوصفية بتمثال برونزي لفارس على حصانه، وتكمن ذاتية وصفها في زرع عنصر الحركة في لائحة أسمائه الجامدة؛ ذلك أن الواصف يستثمر بنية فعلية دالة على الصيرورة والحركة (يقوم، يرفع، يطير،...) توهم بحيوية الجسم البرونزي، فتتشكل عملية سردية زائفة تراكم الأفعال، دونما إحالة على حدث في الواقع المرجعي؛ لكنها تخلخل العلاقة بين عناصره، وتظهرها في سياق جديد. ولعل سبب ذلك، يعود إلى كون أنا الواصف لا يقدم الأشياء، كما هي منصوبة في الواقع، بل كما تبدو له من الموقع المتحرك الذي يحتله؛ وعلى ضوء ذلك، يعيد، كما يقول آدم (1993) [J.ADAM]، كتابة المثنى ويزرع فيه الحركة بإدراجه في الزمن⁽¹⁾. وهنا، يغدو الإيقاع السردى ضرورياً للوصف، كي يستولد صورة متحركة.

من جهة أخرى، يحدث أن تتأسس علاقة الوصفى بالسردى على عملية خرق متبادل، كما نجد في هذا الملفوظ:

"فتحت لنا الباب بنت خالي حنا، وكانت طويلة وبيضاء وجاحظة العينين، وتلبس جلابة فلاحى من قماش مشجر، وانحنت علي وقبلتني بفمها الواسع وأسنانها البارزة الموحية بطيب القلب، وأحسست بثقل ثدييها بصلاية، على وجهي وهي تميل علي بشفتيها الكبيرتين، ونشقت منها ريحا حريفية غامضة..." (ص.30).

تؤدي انزياحات السردى إلى الوصفى، والوصفى إلى السردى، إلى تداخل وحدائهما النصية، فتخرق كل تراتبية مسبقة بينهما. ومن ثم، تتخلخل علاقة النص الدامج بالنص المدمج لفائدة إنتاج متواز ومتلاحم لعمالمهما: فهما يتناوبان إلى مستوى، تلبس صيغة الوضعية التلقظية،

(1) p.28. J.Adam(1993), La description.

من حيث كونها وضعية للسرد أم للوصف. ويبدو أن هاجس الوصف يرغم البنية الفعلية على احتلال مواقع الربط، لكنه ربط يستهدف تشكيل الحدث، عكس ما نجده في الملفوظات السابقة التي يخضع فيها الفعل للعملية الوصفية. لذلك، فهما يتبلوران معا، لتشكيل مشهد اللقاء بين أنا الفعل وشخصية بنت الحال، حيث كل طرف يحتاج إلى الطرف الآخر ليؤدي وظيفته.

وفي مستوى آخر، يحدد الوصف طرق اشتغاله، بمحاولته تجاوز وظيفته الواقعية التقليدية التي تجعل منه، حسب هامون (1981) مكونا نصيا يربط بين المقاطع السردية⁽¹⁾. كما يجلي هذا المقطع:

"وعبرنا الأبواب المغلقة الصامتة، حتى السطح. وقال جبره إن رمزي سيأتي حالا من تحت، ودخلنا غرفة على السطح، خالية، لها ثلاثة جدران فقط من الحجر الخشن العاري، وفيها شباك واحد عال منقور في الحائط ليس له ضلفة، وفي وسطها، أمام لوح الخشب الكبير المفتوح الذي يحتل محل الحائط الرابع، عمود عريض من الإسمنت تخرج من صلبه أطراف حديد ملتوية رقيقة وصدئة، تحمل السقف من المنتصف تماما، كان النور خفيفا في غرفة السطح، وفي المكان كله نوع من السر والتوتر، قال جبره بصوته اللزج وفيه غنة لينة إن رمزي صعد معه إلى هنا، يرم الأحد الماضي. وحكى كيف أنه رجع على يده ورجله واستند إلى العمود وقال إنه لم يصرخ بل كان يكرز على فمه فقط، ولم أفهم شيئا ولكنني أحسست فجأة أنني في كمين (...) واندفعت أجري على السلم..." (ص. 68).

يمكن ملاحظة أن المقطع الوصفي ليس مقطعا مستقلا بذاته، بل يقع، كجمل الوحدات الوصفية داخل النص السردى، بين ملفوظين سرديين. ولئن يبدو للوهلة الأولى أنه يقدم المكان الذي سيحتضن المغامرة المقبلة، فإن توغله في نقل تفاصيله، يؤدي إلى تحويله له، كما يقول طاديي (1978)، مغامرة في حد ذاته، تلتقي بها الشخصية⁽²⁾، ذلك أن ذكر محمولات المنظومة الوصفية، ليس ترفا بلاغيا يحشد الأشياء التي تؤثت المكان، لكنه دعوة إلى قراءتها ضمن السياق التداولي للعملية الوصفية، حيث يظهر أنها تلحم عناصر عديدة (خلاء الغرفة، الحجر الخشن، شباك عال،

(1) تسهم وظيفة الوصف الواصلة (Demarcative)، ونزوعه إلى احتلال المواقع الفجوية أو الخارجية للنص (الاستهلاكات والحوام) في ضمان، في آن واحد، الانسجام العام لمجموع النص، والانسجام الداخلي للوصف.

هامون (1981)، المرجع السابق، ص. 181.

(2) طاديي (1978)، المرجع السابق، ص. 54.

عمود من الإسمنت، حديد ملتو وصدئ، النور خفيف، السر والتوتر) تتصادى حقولها الدلالية؛ مما يجعل الغرفة مكاناً عدائياً يليق بتنفيذ الفتية لمشروعهم (اغتصاب الطفل)؛ وحينئذ تغدو حكاية "جبرة" التي تستهدف استمالة الطفل كي يذعن (دون قوة) لهذا المشروع، ذاكرة سردية انعكاسية وتفكيكية للإيجاءات التي يكشفها وصف الغرفة. ويظهر ذلك، على المستوى المرجعي، في المساواة التي ينجزها الطفل، بين إحساسه بالسر والتوتر تجاه المكان، وبين التباس حكاية "جبرة"؛ إنما ما كان (الطفل) لينتبه، عند تجنبه السقوط في الكمين، إلى الغموض (الخطير) في الحكاية، لولا توجسه من المكان (السر، التوتر)؛ مما يؤدي، خطائياً، إلى جعل وصف هذا المكان ضرورة نصية، لاستعادة هذه اللحظة، ليأتي السرد تبريراً له ومكملاً لوظيفته.

عموماً، لا يمكن معالجة الوصف بمعزل عن السياق التلغظي الذي يندرج فيه. إنه يكتسب أهميته من اشتغاله مكوناً أساسياً داخل محكي تتراجع فيه الأحداث الواقعية: فهو بحضوره فضاء للتأمل وتشكيل الصور، وتقديم ملامح الأمكنة والشخصيات والأشياء، يحاول تفويض النمط الوصفي التقليدي، حيث يستثمر انتشاره النصي الواسع، لبني علاقات متباينة مع السرد سواء عند التحامهما أو تناوئهما؛ مما يجعله، بتعبير آدم (1993)، [J. ADAM]، وصفاً لا يخالل التخيل أو يشوش عليه، بل هو وصف منتج⁽¹⁾.

4-2- الصيغ الخطابية الإيهامية:

يتيح التمييز بين المستوى "الواقعي" والمستوى "الإيهامي" داخل المحكي، إمكانية مقارنة صيغ خطابية، تسهم أشكال حضورها واشتغالها في خلخلة الحدود بين المكونات النصية، وخلق شروط جديدة للإحالة على الواقع المرجعي. وسنحاول أن نتناول ذلك، مستنديين على بعض النماذج النصية التي نتوسم فيها تشخيص الاشتغال العام للمستوى الإيهامي.

في البدء، نتوقف عند نموذج نصي يطرح مسألة العملية الترهينية ذاتها:

الطفل الذي كان ترام راغب باشا يمحض قلبه، تحت السيف البرونزي الأخضر، كان يركب معي هذا الترام المضيء الدافئ في برد أول الصباح، يقطع هذه المدينة الجميلة الشهيدة، عرفت متعة خضرتها ونشوة مبانيها الناعمة في ربيعها الذي سرعان ما انطفأ (ص. 143).

(1) آدم (1993)، المرجع السابق، ص. 66.

اختار أنا السارد تحويل أنا الفعل إلى ضمير الغائب: هو، كي يخلق وضعية ملائمة لصيغة إيهامية (غير واقعية) تكسر واقعية الأحداث؛ على اعتبار أن السياق التلفظي العام يحفظ، عكس ذلك، وحدة هوية الشخصية المتحدثة، ويجعل ذات الطفل، رغم الإزدواج الظاهر، ماضيا لأنا البالغ. ويبدو أن عنصر التذكر يؤدي دور الحافز إلى مجاورة لحظتين متماثلتين ومتباعدتين زمنيا، ذلك أن أنا البالغ يحس وكأنه يعيد إنتاج تجربة ظلت راسخة في ذاكرته (ركوب الترام)؛ وهي لحظة يستعيد بها أنا السارد داخل الجزء السردي ذاته: أحس بأرضية الترام، ترتفع إليه، كال موج ... (ص. 131)، كما يذكر ألسيف البرونزي الأخضر، عند وصفه الحصان الذي يتصب وسط ميدان، يعبره الترام (ص. 130). ومن ثم، لإيهامية هذا الملفوظ لا تنجم عن عرض أحداث غير واقعية، بل ترتبط بتطويع البنية الفعلية التي تقوض عنصر الزمن، لتحقيق الحضور (المستحيل) لمرحلتين في آن واحد؛ مما يجعله صيغة خطابية تؤكد على استمرار تجربة الطفل في الاشتغال داخل المراحل العمرية الأخرى، فتبرر، كصيف أخرى، استعادة اللحظات الماضية بقوة التذكر المفترض لدى أنا السارد. في المستوى الثاني، تخلق الصيغ الإيهامية عوالمها في تساوق مع الأحداث الواقعية التي تتجاوز معها، وفق أشكال تنصيصية مختلفة، داخل النص السردى:

1- "ورأى أنه في محطة باب الحديد الخالية تماما في الليل، والأرصفة القوية العالية، تمتد عريضة وليس عليها أحد وليس عليها قطارات (...)" ورأى أن القطارات واقفة في خارج المحطة، متراصة صفوفًا في ظلام الساحة المغطاة بالقضبان المتعرجة، متربصة، صدور القاطرات أقراص سوداء كاملة الاستدارة منبعجة قليلا إلى الأمام (...)" ورأى نفسه معهم في الجانب الآخر من المحطة (...)" ولم يندهش عندما رأى بينهم أخته عائدة التي تصغره بستتين تحمل أخته لويزة (...)" ورأى بينهم، لحظة واحدة ثم اختفت، رانة صاحبة اللوكاندة. وخيل إليه في لحظة واحدة أنها ترتدي المايوه القماش الأزرق المكشكش الأكمام عند أعلى ذراعها، ولكنه رآها عارية تماما (...)"، ووجد أن الأرصفة قد امتلأت بجنود بلوك النظام بالشورت الكاكي والباي الداكن تلتف شرائطه حول سيقانهم (...)" وفي أيديهم خراطيم الماء القوية تتلوى، حراشيفها الجلدية شريرة كثيفة الأضلاع. وتزحف الخراطيم على الأرصفة، من تلقائها. ثم تنتصب بفوهاتها الحديدية المسددة إليهم، وتندفع منها أعمدة الماء المغلي يفور وله وشيش وبخار أبيض يتطاير في دوائر كثيفة تدور وتصعد من فوق انصباب الماء المرغى.

وعلى صرخة يقظته المروعة جاءت أمه حافية، تجري إليه، من على السرير العالي في الجانب الآخر من الكابينة" (ص. 49-51).

توفر مؤشرات نصية واضحة إمكانية معالجة هذا الملفوظ، على أنه محكي حلمي: ففعل اليقظة يفتح أفعال الرؤية السابقة على تجربة معيشة داخل فضاء النوم؛ وهو ما يعضده شكل انتظام مادته الحكائية، حيث تخضع، كما يقول طادي (1978) للتقطعات البنيوية (Discontinuité) واللا-انسجام الدلالي، وللتغيرات في الشخصيات، ولخرق مبدأ اللا-تناقض بين عناصرها⁽¹⁾. ويظهر أن تبلوره ضمن سرد بضمير الغائب، يمثل استمراراً لـ"انزلاق" رؤيوي سابق، يفصل بين ذات "أولد" و"أنا السارد". وحينئذ، يغدو تبينه من خلال رؤية "أولد" محاولة للنفاذ إلى الذات الماضية عبر صيغة المحكي-النفسي⁽²⁾. بيد أن مادته الحلمية، تتساق مع المرجع الواقعي للذات الحاملة، كما تشخصه مواقع سردية متفرقة، حيث يظهر أن الرؤى المتوالية تفتح على مشاهدة فجائية تعيد، تحت إرغامات الحلم، تشكيل تجارب عديدة، عايشها "أولد" أو سمع بها أو قرأ عنها: فمكان المشاهد الحلمية (محطة السكة الحديد) يتماثل مع مكان حكاية يشير الملفوظ الذي يعقبه المقطع الحلمي مباشرة، إلى التباس مرجعية صدورها: "هل كان خاله ناتان أم خاله يونان هو الذي كان قد حكى عن صدقي باشا والعمل في عابري السكة الحديد؟ أم هو الذي كان قد قرأ عن الحكاية عندما دخل تحت سرير خاله يونان" (ص. 49).

وهو المكان ذاته الذي يحتضن أحداث حكاية أخرى، سمعها "أولد" من "والده": "فسمع أباه يحكي للضيف حكاية مضطربة متقلبة الأدوار عن النحاس باشا عندما كان مسافراً مع الزعماء إلى مؤتمر في بني سويف، فحاصر الجنود المحطة بأسلحتهم وأوقفت الحكومة سفر القطار كله فلم يدخل المحطة أصلاً" (ص. 128).

ويتجلى انشداد الحلم إلى هذا المرجع الواقعي، في تحويله لهجوم "الجنود" على المحطة إلى فضاء "كابوسي" يسهم في تضخيم رعبه، هجوم القطارات أيضاً على "الناس" واستعمال "الجنود" لوسائل أخرى غير العصي، كما أن شخصية "رانة" تعود وسط التوجس من القطارات المرعبة، دلالة على

(1) انظر طادي (1978)، المرجع السابق، ص. 70.

(2) "يسير المحكي-النفسي، للمحطة، الأعماق، فيصيب مع محكي الرؤى والأحلام، المناطق الأكثر عتمة في الحياة النفسية".

كوهن (1981)، المرجع السابق، ص. 70.

حضورها القوي في دواخل الذات الحاملة. ومن ثم، يمتزج السرد مع الوصف لتأثير فضاء الحلم بمكونات مع الفضاء الخارجي، إنما لا تحضر الصيغة الحلمية لمء ثغرات سردية، بل لإضاءة ردود فعل نفسية في وضعية تلفظية ملائمة.

2- في غمرات الحمى كنت قد انزلت إلى أرض ساخنة عامرة، وكأني أطوف بأعمدة الجرانيت في منف، وباحات الرخام في كورنثة، وتحت عقود بغداد وقبابها المنقوشة بالخط الكوفي، وكأن الترام يتأرجح بي في شارع النبي دنيال، ودخلت إلى عرصة حارة ببخار الماء المتصاعد من نوافير تمجها أفواه مكففة بالفسيفساء، وكنت عاريا وحوالي الجوارى الخود، أراهن وأحسهن ناعمات مليئات الأجساد، ينسبن من بين يدي، ويتشنن، عاريات كاسبات في غلالات من الخبز الموصلي (...). وكنت أعرف أن التي تتجاوز الجدار منهن تعبره إلى ساحة مقتلها، وأن أجسامهن المشتتة تسقط صريعة الضربة المصمية، وكان لضربات السيف بالأعناق الممدودة على النطع صدمة ارتطام جافة، ومنظمة الإيقاع، رتيبة، ومازلن يظهرن لي، ويختفين مني. الرعب والشهوة والغضب والرحمة لحج طامية ملتزمة في يقضي، متوترا، مطعونا، ساقطا على سريري منهوك الأوصال (ص. 147-148).

يظهر أن المتواليات السرديتين التعليقيتين (الافتتاحية والختامية) اللتين تؤطران الصيغة الخطابية لهذا الملفوظ، لا تحسمان في نوعية إيهاميتها: فلئن كان المؤشران النصيان: 'أنزلت' و'يقظني' يتيحان إمكانية الحديث عن صيغة حلمية، فلا يحولان دون الحديث عن صيغة الهلوسة (حلم يقظة)، على اعتبار أن الوضعية المادية (الحمى) التي يعيشها أنا الفعل تتخلل إوالياته الذهنية، فتدفعه إلى 'الأنزلاق' إلى الاتجاهين معا. غير أن السياق التلفظي يبرز أن أنا الفعل يرغم ذاته، قبل أن 'ينزلق' إلى رؤاه، على متابعة، غير مباشرة، لما يحدث حوله: 'أنعقد السعال في صدره وتكور ورسخ، صلبا، لا ينزاح، كأنه مرصود، تحول حجرا وفقد كل حواسه إلا السمع الذي يلتقط الآن، بوضوح، الشبهات المتلاحقة، والفحيح العنيد والارتطام الطري' (ص. 146).

من ثم، نرجع وقوع الملفوظ تحطيا لهلوسة تغيب الذات في فضاءات مفارقة للواقع، إنما لا تنفلت مشاهدته من إيماءات العلاقة الجنسية بين الأم والأب، حيث تستحيل رد فعل داخلي يحرك المخزون التخيلي لأنا حول الجنس، ويبدو أن هذا التحريك ينتظم في عكسي نووي يقدم أنا الفعل متنقلا بين أمكنة متعددة، ليستقر في 'عرصة حارة'، كمكان يحتضن مشاهد تذكر بشخصيات حكايات

ألف ليلة وليلة التي أنزلت إليها الطفل" سابقا: أنزلت قدمي إلى ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن" (ص. 77).

وفي هذه الحالة، يمكن القول إن هذه الحكايات تمثل مرجعا تخيليا للهلوسة، بالشكل الذي تمثل فيه بعض الحكايات، داخل النص السردى، مرجعا واقعيا للصيغة الحلمية السابقة، حيث إن تأثير اللحظة (الإيروتيقية) على سياق الرؤيا يشبك الصيغة الإيهامية بمشاهد متعارضة داخل الحكايات (الجواري ≠ السيف)؛ وهو ما يختزله تعليق أنا السارد في التلازم النصي: الشهوة والرعب. ومن ثم، ينتظم المحكي النووي الهلوسى، رغم لا منطقية الانتقالات الفجائية بين مكوناته، وفق منطق إنتاج السرد بشكل عام، حيث تحكمه تراتبية الحقلين الدلائلين: الجنس والرعب.

بناء على ذلك، تبلور هذه الصيغة الإيهامية، إجراء خطايا آخر ينوع طرق الإحالة على دواخل الأنا، عند تفاعل تجربته مع تجارب الآخر، واقعية كانت أو متخيلة.

3- "ودون أن أحس كانت العربة قد انتسفت من الأرض وانطلقت يجرها الحصانان الغاضبان بقوة وعرامة الجموح، وأنا أسمع قرقعات العجلات الخشبية المكسوة بطبقة رقيقة من الصاج على أحجار البازلت السوداء، وكانت حسنة مرمية تحت سناك الخيل الحديدية التي تطأ عظام صدرها وعيناها مسددتان إلي من الأرض (...).

وكنت أرى نفسي عندئذ والآن في حضيض وهذه الأشواق تنطلق بي الأحلام الوحشية التي لها وجه خيول الذكريات، ضجيجها يكاد يطوئي" (ص. 21-22).

يمكن القول إن أنا السارد يحاول، عند تخطيط هذا الملفوظ، أن يوازي بين الخرق الفجائي للسياق التلفظي وبين انتقال أنا الفعل، فجأة، إلى فضاء جديد؛ حيث يعرض الصيغة الخطائية، دون أن يمهّد لها بمؤثر نصي يحدد نمطها أو يلمح إليه. وإذا كان التدرج في القراءة يفرضي، بسبب لا واقعية المشهد، إلى إثبات إيهامية هذه الصيغة، فإنه لا يحسم في ما إذا كانت حلما أم حلم يقظة أم رؤية تهيئية [Imaginaire]؛ وعلى الرغم من أن الخطاب التعليقي، الذي يعقبها، يوطرها ضمن صيغ الأحلام الوحشية، فإننا لا نستطيع معرفة هل يقصد بذلك، أحلام المنام أم أحلام اليقظة، ليظل ارتباط الأحلام "بالذكريات" تشكيلا لصورة ذهنية تكتسب صفة الديمومة (عندئذ والآن). ويظهر أن استعمال هذا الخطاب للعلامات النصية: الخيول، والضجيج، ويطوئي، ينحو بدوره إلى تأسيس صورة تتساق مع الصورة التي تنبعث من الصيغة الإيهامية، إذ يحدث استعارة مشهد الخيول، وهي تطأ حسنة، لتشخيص وطأة الذكريات/ الأحلام على أنا الفعل؛ وهو ما يمكن أن

نسجبه على كل الصيغ الخطائية الإيهامية التي تعرض صور الرعب. على أنه سياقيا، تتشكل هذه الصيغة الإيهامية انعكاسا لتقوض علاقة أنا الفعل بشخصية 'حسنة'، حيث إنها لا تنفلت بدورها، من سياق الحدث الذي تحرقه: فقبل انبجاسها الفجائي، يشير أنا السارد إلى الرحيل القسري 'حسنة' على عربة كارو: كانوا قد لموا عزالهم في عربة كارو وتركوا الشارع وكنت أفكر فيها واشتاق إليها (ص. 21)، وعند اختلال الإواليات الذهنية لأنا الفعل، يتحول هذا المشهد إلى مشهد رعب يظهر 'حسنة' تحت سنانك الخيل. ومن ثم، تتيح هذه الصيغة إمكانية الإحالة على نهاية مسار سردي من خلال صورة معتمة، سواء كانت انعكاسا لرد فعل أناي (عندئذ) أو تشخيصا لعنف الذكرى؛ وهي الصورة التي تحاول أن تختزلها المتوالية السردية الأخيرة في الجزء السردى: أحوط عليها بذراعين دقت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحربة يقتطر مني دم نزر' (ص. 22).

والحال أنه يمكن أن نقيس على هذه الصيغة الخطائية صيغا خطائية إيهامية أخرى تحتل، تحديدا، خواتم معظم الأجزاء السردية، لتشكل بذلك، صورا تكثف مضامين الحكيات الواقعية. هكذا يبرز، بشكل عام، أن هذه الأشكال الصيغية الإيهامية تشتبك بالمستوى الواقعي اشتباكا منتجا: فهي لا تنفلت من تأثيراته وإيجاءاته، سواء حين تحترق عكباته الصغرى أو تحتتم بها، فتشخص ردود الفعل الداخلية للشخصية، وترسم صورا لإغناء متخيل النص السردى وتنويعه، كما تحد من صرامة المحكي الواقعي، بدفعه إلى التقاطعات والتعارضات، وإلى إدخال مبدل التناقض كإحدى أسس بناء جمالية النص ودلالاته.

4-3- مظهرات صيغ الحوار الداخلي:

تتيح مقارنة هذه التقنية الخطائية إمكانية معالجة أشكال اندراج أنا في محاوره ذاته داخل وضعيات تلفظية متعددة، وسنحاول إيجاز ذلك، اعتمادا على بعض المقاطع الحوارية التي تنوع وظائفها وطرق اشتغالها.

يعود أنا السارد، من حين لآخر، إلى محاوره ذاته على نشاطه التلفظي، فيعرض أصواته الداخلية في شكل تساؤلات أو خطابات تعليقية، كما يبرز هذان المقطعان:

- 1- 'ويقول: ما معنى هذا التوجع الصعب، وضعف النفس، ولذع الحنين القديم؟ وما قيمته؟ أليس هذا معروفا وماثورا، قرب نهاية الأمر؟ فما عكوفك، المثير للسخرية قليلا، على مآباد واندشر؟ حذار .. خل بالك' (ص. 96).

2- "وقلت: أوقوف بلا رحمة ولا دموع على ما باد من طلل، واندثر؟ فماذا يجدي وبما يقاوم؟" (ص. 125).

تأتي هذه التساؤلات، تبعاً للضمير النحوي، ضمن صيغ الحوار الداخلي المنقول أو المنقول الذاتي، لتضع ذات السارد في مواجهة نشاطها التلفظي؛ ذلك أنها تكشف عن مسألة البحث عن أهمية استعادة الماضي وجدوى استمرارها، فتشكل ارتداداً، في لحظة التلفظ، إلى الذات لعرض تشككها وحيرتها إزاء عملية لم تقتنع بها مبدئياً. بيد أن ذلك، لا يحول دون إنتاج خطاب سردي يفترض، وفق هذه الصياغة الحوارية، أن يحضر خطاباً شفهيّاً إلى أنا السارد ذاته، مما سيجعله يستجيب لمسعى هذه العتبة النصية التقديمية: "ومع ذلك، أنشودتي إليك ليست إلا غنيمة وهينة" (ص. 5). لكن إفراز حوار داخلي آخر: "لماذا أنثر حبات قلبي على الرمال. تحت أقدام العابرين، من سوف يلتقطها؟ وماذا سيفعل بها؟" (ص. 102)، ينشغل، استعارياً، بإشكال التلقي، فيبرز الخطاب السردى كما لو أنه يصدر عن صوت مرتفع إلى متلق داخلي (غير الأنا)، يفترض فيه أن يساهم في إنتاجه وبلورته؛ وحينئذ، تأتي عملية تحويل الشفهي إلى المكتوب متوازية مع الشروع في تخطيب المشاهد والمواقف التي ترسخت في الذاكرة. ومن ثم، يستحيل تعارض الحوارين الداخليين الأولين، تأملاً داخلياً في تجربة السرد ذاته، ويمثل ضمنه إعلان التبرم من "نثر اللحظات الماضية، اعتماداً لمنهج التريث، ومراجعة لإمكانية الماضي في السرد؛ مما يجنب أنا السارد السقوط في الرؤية السردية الإطلاقية، ويتيح له إمكانية اختبار طاقته التلفظية، وإعادة موضعة المتلقي وشد انتباهه إلى نوعية التجربة السردية، بشكل عام.

إلى جانب هذا التوجه الحوارى الذي يهتم التجربة السردية، تعمل حوارات داخلية أخرى على ربط أنا الفعل بتجربته المعيشة. ونعرض لأشكال اشتغالها من خلال أربع مقاطع:

1- "وقالت لي أمي أن أذهب، في صفار الشمس، إلى تقاطع شارع الكروم بشارع سيدي كريم، وأقف أمام بيت روزا الخياطة، بالضبط في وسط الأربعة مفارق، وأرميها بعزم دراعي، فوق، فوق خالص.."

(...) ولكن السؤال الذي كان يحيرني هو كيف أن هذه المفارق أربعة، هل هي أربعة شوارع. يعني؟ لكنهما شارعان فقط، ولم أستطع أن أحل اللغز" (ص. 71-72).

يتميز الحوار الداخلي المسرود-الذاتي⁽¹⁾ في هذا المقطع، باستناده إلى مؤشرات نصية تحدد زمنه ونوعيته (السؤال، كان يحيرني)، وتحيله صيغة مركبة، ذلك أن إظهار أنا الفعل لحيثته، عند انخراطه في الحجاز ما أسند له، يمر عبر تقنيتين خطائيتين، وهما تقنية الاستفسار غير المباشر، وتقنية طرح الافتراض؛ وفي كلا الحالتين، يدخل أنا الفعل في حوار داخلي يعيد مسألة أوامر الأم الغامضة، مرة بخطاب محول، ومرة أخرى بخطاب منقول-ذاتي، لكن العبارة الثالثة (لكنهما شارعا فقط) تعارض هذا التفسير الاحتمالي لكلام الأم، فتحدث وضعية حوارية داخل صوت واحد، تشخص مفارقة الكلام للواقع. ومن ثم، بفضي الانزلاق إلى الصوت الداخلي، إلى خرق بنية المقطع السردى، لإدراج رد فعل داخلي ينبثق من الزمن الماضى.

2- في أول دور، على الباب الذي يتقد في الفسحة وراءه مباشرة كلوب غاز متوهج، وقفت بنت، في الثانية عشرة؟ أصغر؟ عارية تقريبا، صدرها لم يكده ينهد، صغيرا وقليل الصلابة (ص.115).

لا يمثل الحوار الداخلي المسرود-الذاتي في هذا الملفوظ، سوى وحدتين لغويتين تساؤليتين، ولا تأخذ الأولى (في الثانية عشرة؟) هذه الصفة إلا لتذيلها بأداة استفهامية، لأنها تحتل إدماجها في المتواليات السردية الأولى، كتقدير لعمر البنت، أما وأنها على هذا الشكل، فهي تؤشر لتشكك أنا السارد في هذا التقدير؛ وهو ما تعضده الوحدة التساؤلية الثانية (أصغر؟). غير أن زمنيتها تظل ملتبسة، إذ يمكن أن تصدر من الزمن الماضى أو من رهن التلفظ؛ فالاحتمال الأول يقتضي أن يتزامن الصوت الداخلى لأنا الفعل مع رؤيته للبنت، مما يحيله تعجبا من سقوط البنت في الدعارة على صغر سنها، ليعود عدم الحسم في السن إلى تفاجئ أنا الفعل بهذه الحقيقة. أما الاحتمال الثانى، فيقتضى أن تفصل مسافة زمنية لحظة التلفظ عن لحظة المشهد، وحينئذ، سيخرق تسريد الصوت الداخلى بنية السرد المستعيد للماضى، ليكشف عن استثمار أنا السارد لوسيط جديد، يقحم من خلاله ذاته في مشاهد تبار عبر أنا الفعل.

(1) تمثل التساؤلات، بصفتها حوارا داخليا مسرودا-ذاتيا، إجراء ناجعا لعرض تشككات السارد-البطل وحيثته الماضى.

أنظر كوهن(1981)، المرجع السابق، ص. 192.

3- المخلع قلبي برعب خاطف، هل هذه أمني تحت العجلات؟ كانت آتية إلينا من البحر واصطدمت بها السيارة؟ وكان الروح في قلبي ساطعا، لحظة واحدة، الغياب النهائي، الفقدان الكامل" (ص. 54).

يندر في النص السردى، أن تعرض حوارات داخلية ماضية دون التباس في زمنيتهما؛ وإذا كان هذا الحوار الداخلي غموضا لذلك، فلأنه يستند، بوضوح، إلى الزمن الماضي كإطار لإنتاجه، ذلك أنه يأتي تبريرا آتيا لإحساس الأنا الماضية بالرعب الذي تحطبه بقية الملفوظ، فيخرق بنية السرد في صيغة خطابية تساؤلية تظهر حيرة الأنا عند التباس هوية القتيلة عليه؛ مما يجعلنا نفترض أن اختيار تقنية التساؤلات، بدل صيغة خطابية أخرى، يعود إلى قدرتها على تكثيف درامية اللحظة، حيث تقدم إحساس الأنا في شكل خطابي تجادلي، يلتقط قوة الارتباط بالأم.

4- "ويقول لنفسه أين أنت الآن يا جابر؟ هل تعيش في اسكندرية، مازلت، ولك أولاد كبار وأحفاد، ربما؟ هل مت، وانقضيت؟ وما أغرب هذا كله، وكيف لم يرك هذا الصبي، بعد، طوال خمسين عاما أو تقل قليلا؟ وأين ذهب كل هؤلاء الصغار والكبار؟" (ص. 95).

يتميز هذا الحوار الداخلي باستقلاله ببنية النصية، وتوجهه إلى مخاطب غائب (جابر)، يظهر سياق التلفظ أنه يحضر شخصية فاعلة في أحداث المقاطع النصية السابقة؛ وإذا كان الضمير النحوي الغائب لصيغة المؤشر الإسنادي (يقول في نفسه) يحيله خطابا منقولاً مباشراً، فإن تصريفها في الزمن الحاضر لا يكفي للقول براهنية تلفظه، بل يتوجب استقراء مضمونه الموضوعاتي والزمني. وحينئذ، تظهر مسافة زمنية كبيرة بين المتلفظ والمخاطب، فتغدو الجملة الخطابية التعليقية: "ما أغرب هذا كله"، تبريرا لإنتاج الجمل الاستفهامية الأخرى، بصفتها استغراباً من ردم الزمن للعلاقات القديمة. ومن ثم، يأتي الحوار الداخلي وسيطا خطابيا لنقل هواجس الذات في الزمن الحاضر.

5- أينما توليت، في الغمض وفي الصحو، وكلك مشتهة، فثم هذا الوجه أمامي، وجهك. مائلا مستضيتا في حرق الشمس، ساطع الجمال، وسمرته أسيلة. عيناك لهقة الوجود، زمردتان قاطعتان في القلب. صفحة هذا الوجه الرخيم هي النعمة، مفقودة، وقائمة أبداً" (ص. 150).
يتج هذا الملفوظ ضمن سياق تلفظي يحكمه السرد بضمير الغائب، وبإنجاسه الفجائي، دون مؤشرات نصية تمهيدية، يغدو خطابا فوريا، لأن السارد يحكي فجأة، ويبرز صوت ذات

الفعل بضمير المتكلم. والحال أن استحضار الأنا للعشيق القديمة، كمخاطب مباشر، يحول صوته المرتفع مناجاة داخلية تنطلق من راهن التلفظ؛ مما يسفر عن تحويل هذه الصيغة الخطابية تقنية لتكسير الحواجز الزمنية بحثا عن المطلق، إذ إن أسطورة المرأة تفرز استيهامات وتداعيات تطيل الحوار الداخلي، فتشبهه برؤى حلمية في نهاية الجزء السردى. ويظهر أن الأجزاء السردية الثلاثة الأخيرة، بشكل خاص، تعج بمثل هذه الصيغ الخطابية، وتنحو كلها إلى نقل تجارب نفسية، سترى عند الحديث عن خصوصيات اللغة السردية، أنها بوح شعري يخرج السرد عن المرجعية الواقعية.

نستنتج أن الحوار الداخلي متعدد صيغ اشتغاله ووظائفه: فهو لا يقتيد بتمظهر نصي واحد، ولا يوضح دائما زمنية صدوره. ويحتاج ضبط نوعيته، سواء عند خرقه للبنية السردية أو عند اسقلاله ببنيتها، إلى إعادة قراءته داخل السياق التلفظي. ثم إنه يؤدي دور تشخيص انشغالات أنا السارد بعملية تلفظه أو اختلالات ذاكرته، كما يبرز هواجس أنا الفعل تجاه علاقاته المتعددة، ويمثل باستمرار، وسيطا خطابيا لتمرير الصوت الداخلي وسط الصوت السردى الاستعادي. ولا شك أنه يساهم بذلك، إلى جانب صيغ المستوى الإيهامي السابق، في إثراء العوالم النفسية، لمنازعة المستوى الواقعي على مساحة النص السردى.

5- خصوصيات اللغة السردية:

لا شك أن الوقوف عند اللغة السردية، سيمنح المقاربة من إحدى المفاتيح الأساسية لولوج محكي ترايبها زعفران، ذلك أنها فضاء لتجريب كثيف لاختيارات معجمية وتركيبية، ولتداخل تمظهرات لغوية متعددة في علاقتها بتنوع الصيغ الخطابية؛ وهي قضايا لغوية سنحاول معالجتها في مستوياتها المختلفة:

في المستوى الأول، يمكن القول إن البعد الشعري للغة، يسم بطابعه معظم التكوينات السردية؛ على اعتبار أن المحكي ينزع إلى تطويع لغته، كي يحيط بدقة بالتجربة المعيشة المستعادة، كما يعج بالخطابات الاستعارية، والرؤى الحلمية، والتهئية، والاستيهامات، والمناجاة، والتداعيات، والتوصيفات.

يبتقي السارد معجمله اللغوي على ضوء دقة تشخيصه السردى والتصويرى والايحائي، ويصل به ذلك أحياناً، إلى توظيف ألفاظ يبدو أنها مغمورة في الكتابة السردية بشكل عام، ويمكن أن نذكر منها:

- 1- 'والرقاق الهش تسقسقه بالسمن البلدى' (ص.51).
- 2- 'وشم نفثة خفيفة من رائحة العرق وهبوة لاتكاد تحس من العطر الذي يعرفه' (ص.93).
- 3- 'وعندما ينعق البرق في خطفات ساطعة تثب فيها البيوت وسطوحها وسحب السماء في ضوء فضى باهر ثم تختفي' (ص.109).
- 4- 'كان أبى يقطع من لحمه الحى ليعطينى مصروفي اليومى المتراوح من نصف الشلن، أو البريزة في أيام الشربة الخاصة جداً' (ص.118).
- 5- 'مهجتي مزع ممزقة بسيف أناملك' (ص.194).

وضمن هذا المستوى ذاته، يزخر النص السردى بانزياحات لغوية، فيستحيل مساحة لتجريب علاقات جديدة بين العلامات، حيث ينتقل السارد بالكلمات من حقل دلالي أصلي إلى آخر، بحثاً عن الصور والإيحاءات خارج الفضاءات الإيهامية. ونسوق النماذج التالية، مع الحرص على تمثيلها للأجزاء السردية التسعة:

- 1- 'وكانت لها عندئذ رائحة خصيبة ومليئة' (ص.15).
- 2- 'عينها متفتختان وفيهما نظرة صقيلة' (ص.37).
- 3- 'أحس على الفور بنفخ الليل والعتمة الهائلة' (ص.45).
- 4- 'أنزلت قدماي إلى الف ليلة وليلة' (ص.77).
- 5- 'وجد أن صباح الجمعة يمتد حائراً وخاوياً أمامه' (ص.91).
- 6- 'أسمع صوت الصمت المطبق تطرزه وتنمنه، فجأة زقزقة العصافير' (ص.125).
- 7- 'يشقها قضبان الترام وأنها الشوارع المسفلتة المتقاطعة' (ص.142).
- 8- 'وقع الإهانة وسخوئتها، أكبر بكثير من ألم الضربة ولذعها' (ص.169).
- 9- 'هبت نفحات غريبة باهتة الخلاوة' (ص.148).

من جهة ثانية، يأخذ الانزياح اللغوي شكل أنسنة الأشياء، فيفرز تكوينات نصية تساهم، حسب طاديني (1978)، في تشييد شعرية المحكي⁽¹⁾؛ وهي في غالب الأحيان، توصيف للأشياء بصفات أنثوية؛ وسنعود إلى غماذجها، عند الحديث عن العبورات النصية في المحور الثالث.

ومن جهة ثالثة، يمكن أن نتلمس المستوى الشعري للغة في النزوع إلى خلق تناغمات إيقاعية داخل المتواليات السردية، حيث يحدث تغيير لمواقع الصفة والموصوف:

- 1- "وأكوام رطبة الشكل زهمة من البرسيم" (ص. 17).
- 2- "وكانت أُمي تلبس فستانها السمني اللون من غير ملاءة" (ص. 29).
- 3- "وأنا خفيف الخطو متوهج الجسم من الشمس والبحر" (ص. 47).
- 4- "فيه [للحاف] غرز مدفونة مأكرة الصنعة" (ص. 159).
- 5- "طرف مذهب طويل، لبني اللون والجلد" (ص. 185).

والحال أن هذه النزعة الإيقاعية للغة تتمظهر، أحيانا، تجربة شعرية تلون السرد بوضوح، كما يبرز هذا المقطع.

"وكان يصنع في ذهنه شعرا حزينا ويردد لنفسه 'حالت من الروض وروده، وماء الحسن قد جف عوده.. وذوى النبت يا طول ما ماست قدوده' ثم قام ليغسل وجهه" (ص. 92).

ثمة، إذن، ميل قديم لدى "أنا" الفعل إلى فضاء الشعر، لكن إذا كانت محدودية تجربة المراهق اللغوية تحكم هذه الجرسية الداخلية الواضحة، فتجربة الشيخ تتيح "لأنا" السارد كفاءات لغوية عالية، يجعله يحول السرد، أحيانا، إلى قصائد نثرية تدفع هذه الجرسية إلى حدودها القصوى:

"وفي نهج الجلنار، منى، النفور، نازعة عني، رنونها إلي سن مسنونة تنخن نزواتي في الجبانة المنحوتة بالصوان.

وفي الطرانة جيانة، أيقونة يانعة موقنة، نقطة النجيع أرجوانية من طعنة سكين نجلاء حول لجين العنق.

البانة المثنية نواصة تحت السط النضير، لندة، تبض لها بواطني المتنزية، ونفحة بدننها نفث البشنيين النابع من غرين النيل" (ص. 171).

(1) أنظر طاديني (1978)، المرجع السابق، ص. 51.

والأمر أنه، رغم ما يمكن أن نسجله، هنا، من تجريب لغوي يبالغ في تفجير المعجم والتركيب، فإن هذه الجرسية (الصاخبة) التي يحدثها التكرار الكثيف لحرف النون، تحيل في آن واحد، على تجربة انفعالية عميقة، وعن توظيف الموسيقى الداخلية، بصفاتها فضاء دلالة غير محدودة للتعبير عن المطلق. ومن ثم، لا يمكن التعامل مع هذا اللعب بالحروف والألفاظ بكونه زخرفة لغوية شكلية، بل يقتضي تناوله ضمن السياق الدلالي العام.

في المستوى الثاني، تفتح اللغة السردية، أحيانا، إلى التقريرية والمباشرة، فيحدث نوع من الانسلاخ عن اللغة الشفافة. ويمكن أن نحصر هذا المستوى اللغوي، تحديدا، في مواقع نصية تستعيد بعض المحكيات الشذرية أو تقدم إخبارات تاريخية. ومن نماذج ذلك، نذكر ما يلي:

كان اسكندر عوض قد واعدني باللقاء في بار الكراستة في الرابعة والنصف بعد الظهر. كنت قد رأيته يسير إلى جانبي، ويهتف بجملة الموت للإنجليز. يسقط الاستعمار في مظاهرة شارع سعيد الكبيرة التي رأيته فيها صبيا يموت برصاص التومي جن" (ص. 33).

يسهل هنا، ملاحظة اختفاء المعجم المغمور⁽¹⁾ والانزياحات اللفظية والتركيبية، فثمة لغة مقتصدة تشخص العناصر السردية بطرق مباشرة.

في المستوى الثالث، تتبلور اللغة السردية بنية لغوية شفوية في صيغة حوارات، أو خطابات مباشرة، وقبل لمس شكل حضورها في النص السردية، نسوق هذه الملاحظات النظرية:

يتصور ليونيل بللنجر (1979) [L.Bellenger] أن الكتابي والشفهي يتمايزان عبر مورفولوجية نحوهما ووسائعهما. لكنه رغم هذه التمايزات مازال الرأي العام يخلط بين الأسلوب الشفهي والأسلوب الكتابي⁽¹⁾. ولعل هذا الخلط يعود، أساسا، إلى عدم ازدواج اللغة التي يتحدث عنها بللنجر: فاللغة الفرنسية، على سبيل المثال، هي، في الآن ذاته، لغة الكتابة والتواصل اليومي، رغم أن لغة الكتابة تخضع لإرغامات كثيرة، لا يلتزم بها المتحدث (شفهيا). لذلك، تحدث هذه التمايزات داخل لغة موحدة. أما اللغة العربية، فتتقسم، في الواقع، إلى لغة فصيحة ولغة خاصة بالحديث الشفهي. ومن ثم، لا تطرح مثل هذا الخلط، حيث يسهل التمييز بين الاستعمالين اللغويين. غير أن الأدب، كما تثب لان ميرسي (1996) [L.Mercier]، نقلا عن بيطار

(1) L.Bellenger(1979), L'expression oral, p.81.

[J.Peytard]، هو المكان الذي يتعد فيه المعجم من المعجم الشفهي بنحو مزدوج، لكونه معجما يتحقق داخل كتابة تضع شبكة ذات طبيعة إيحائية، يتحدد وفقها الأدب⁽¹⁾.

يبدو أن اللغة الشفهية، رغم ضيق رقعتها التشخيصية، تشظي البنى السردية التي تدعجها، فتناوش اللغة الفصيحة المهيمنة. بيد أن السارد يحاول أن يطوع هذا الخطاب الشفهي، من خلال إعادة إنتاجه داخل المكتوب على نحو لا يخل بالتناغم اللغوي الداخلي للغة الفصيحة؛ كما يبرز هذا الملفوظ:

"وعرفت أن العربية من الإصطبل الذي أمامنا يدخلون الشقة التحتانية بالليل، ويخرجون بعد ساعة أو ساعات، واحد بعد الآخر، وأن رائحة الحشيش في بير السلم حتى الصباح، وهمست ست وهبة بصوت أجش قليلا وملء بالحرارة: ومش بس العربية يا ختي، دول بيحبوهم زباين من القهوة اللي على الحمودية في أنصاص الليالي، ولا كوم بكير" (ص.16).

يكشف سياق التلقظ أن الطفل "يستقي معرفته من المسارة بين أمه وأنت وهبة؛ ولعن استطاع السارد أن يحول جزءا من همسها إلى اللغة الفصيحة، فإنه، في المقابل، لم يستطع تحويل الجزء الآخر، بعد تحديد مرجعيته الصوتية، إلا بعرضه شفها، فركب الكلمات ويصيغها على إيقاع الهمس بالسر، لأنه يرغب في تشخيص حرارة الصوت ولكتته في تعبيره الأصلي الذي يظهر أن اللغة الفصيحة لا تستطيع أن تضمن له قوته.

ومن جهة أخرى، يمثل الخطاب الشفهي، في غالب الأحيان، لغة الدلال والتعجب والمجاملة، فيشكل مواقع نصية لعرض اللكنات الصوتية المحلية:

1- "وعندما تراني أدخل ترحب بي بصوت ناعم أحسه يدغدغ في اهتزازي داخلها، أهلا يا غنن يا حبيبي، تعال، تعال عندي هي الرجالة برضو بينكسفو" (ص.46).

2- "وبعد قليل تخلع نسيرة وافرة من البطة وتعزم من جديد، يجبرني ما أنت واخذ دي، هو أنت كلت حاجة؟ فيقول وهو يرد يدها برفق: جبر ياخذ العدا يا مرة خالي والله ما أجدر" (ص.52).

(1) لان ميرسبي (1996)، المرجع السابق، ص.40.

يظهر أن دلالة توظيف اللغة الشفهية، تكمن في بلورتها للتعدد والتنوع الصوتيين، ضمن بنية سردية تهيمن عليها لغة السارد الأول، على أن نوعية وجوده يظل منسجما مع وجود اللغة الفصيحة، لأنه لا يبحث عن الحد من انتشاره أو منازعته تشخيص العوالم التخيلية.

نستنتج أن المستوى اللغوي ذي النزوع الشعري، لا يحضر، فقط، وسيطا لبناء المحكي، إنما يغدو موضوعا لاشتغال محايث يقوم بتشفيقه وتطويره وانتقاء مكوناته المعجمية والتركيبية؛ وهو ما يحيله، في حد ذاته، بنية سردية تكثف المضامين التي تبلورها. وبذلك، فاللغة السردية وسيلة خطابية واستراتيجية سردية في الآن ذاته.

هكذا، تفرز الإختيارات السردية نصا سرديا، تنشظى بنيته السردية إلى أجزاء متعددة، ويصدر عن رؤية تغير صيغها التبثيرية من موقع سردي إلى آخر. كما يتجاوز فيه الواقعي والإيهامي والشعري. وتتأسس لحظاته المستعادة، في خضم تشابك سياقات التلفظ وتنقلاتها الفجائية، محكيات صغرى، يحكمها منطق الإضاءة والتعتيم، بصفتها تراتبا لحقلين دلاليين كبيرين، هما الجنس (الشهوة) والرعب (الآلم). وبذلك، يقوض هذا النص الأنماط السردية التقليدية، فيحيل على الواقع المرجعي بتناول سردي جديد، سنحاول مواصلة إبراز تجلياته الأخرى في المحورين المواليين.

II - اشتغال الزمن الحكائي

سنحاول المقاربة، ضمن هذا المحور، الكشف عن لعبة التقنيات الزمنية عند إعادة تشكيل زمن القصة، بصفتها إفرازا لنشاط السرد في بناء الأجزاء السردية التسعة. ولا يخفى أنها تستهدف إبراز دور الزمن في دعم النزوع إلى تحطيم العلائق السردية التقليدية في نص سردي ذي منحى تذكري؛ وهو مسمى يقتضي لمس خيوط زمنية متعددة تربط التجربة الزمنية المستعادة بتمظهراتها الخطابية.

1- التجزيع السردى: قضايا زمنية

يمكن اعتبار أشكال تحديد المحكي الأول، أول قضية زمنية يطرحها التجزيع السردى: لأن عنوان الأجزاء بعناوين فرعية، كما ذكرنا سابقا، لا بد أن يخلخل التصور التقليدي الذي ينظم العناصر السردية انطلاقا من وجود محكي أول واحد. ومن ثم، لا مناص من الحديث عن تعدد الحكايات الأولى، تبعا لنزوع الأجزاء إلى الاستقلال ببنيتها السردية. بيد أن وجود هذا التعدد، داخل

الجنس الروائي (لا القصصي)، يفترض الإستناد إلى محكي أول واحد، تعتبر بداية النص السردى نقطة انطلاقته الزمنية؛ أي أن الفعل الأول يغدو لحد الفاصل بين زمن القصة الداخلى وزمنها الخارجى، فما هو هذا الفعل الذي دشّن به النص السردى؟

"عدت إلى شارع راغب باشا. كان الكوبرى الصغير مفتوحا، ومياه ترعة المحمودية تحت حراء، وكنت أعرف أنها تدور حول قوائم الكوبرى في دوامات متقلبة. كنت أقف في أول عربة من عربات الكارو الطويلة، قدماي متشبثتان بالخشب، خلف الحصانين القويين..." (ص.7).

يعرض هذا الملفوظ الافتتاحي مشهدا منطلقا، يكتسب ضمنه الفعل صبغة الحدث بمعناه الضيق: ففعل "عدت" الدال على حركة في المكان، يدشن عملية السرد من نقطة زمنية يستحيل تحديدها بدقة، لكونها نقطة عائمة في فضاء الذاكرة: فرغم تكفل تلميحات زمنية لاحقة بتعيين هذا الفضاء، تظل بداية المحكى الأول منفتحة على احتمالات زمنية متعددة؛ ولأنها تؤسس لمشهد تليه مشاهد وأحداث لا تتنظم كرونولوجيا، فإنها لا تؤدي دورا زمنيا قاعديا يمكن اعتماده مرصدا، نقيس منه المواقع الزمنية للعناصر الحكائية. ويحفزنا، أيضا، الطابع التذكري للسرد أن نتصور فعل "عدت" دلالة أولية على عودة زمنية إلى الماضي البعيد، حيث سينشكّل زمن حاضِر التلفظ، نقطة الانطلاقة الزمنية الأساسية. ولعل حضور هذه اللحظة الحاضرة باستمرار، يزكي هذا التصور، عند قيامها بجمع الخيوط الزمنية بيد السارد الشيخ. وتنتضح بؤرية هذه اللحظة عند استئناف السرد في الجزء الثاني:

"مازلت أذرع شوارع غيط العنب، كما كنت أعرفها وأنا في مدرسة النيل الابتدائية، واسعة، نظيفة، مستقيمة، أرضها من الحجر المدكوك الملتصق به تراب رملي جاف، والشجر على الأرصفة أمام البيوت المنخفضة، وفيها رائحة الملاحة الرطبة تأتي من وراء سور السكة الحديد" (ص.23).

من الواضح أن فعل الديمومة "مازلت" يقرن فعل "أذرع" براهن التلفظ، ليكشف عن الحضور المستمر في المكان، منذ الزمن الماضي حتى الزمن الحاضر. وإذا كان هذا الإخبار يستهدف التأكيد على قوة علاقة أنا السارد بفضاءاته القديمة، فهو من الناحية الزمنية، يميل على بؤرية اللحظة الحاضرة للتلفظ (لحظة الكتابة). ويتعاضد ذلك، بما يشبه عملية مد تحترق البنية السردية، لتعزز موقع الزمن الحاضر ضمن صيغ خطابات تعليقية خارج-حكائية، أو صيغ حلمية أو استيهامية أو حوارية داخلية. ليظهر أن لحظة التلفظ، رغم ندرة أحداثها، إن لم نقل انعدامها، تشكل منبع السرد، وبالتالي

تشغل محكيا أولا، تغدو الأجزاء التذكيرية على ضوئه، سياقات تلفظية، تحكمها مستويات أولى متعددة. بيد أنه لا يمكن الحديث عن استقلال كل جزء بمحكيه الأول، إنما يجدر ربط هذه الصفة بمجمل الأحداث والمشاهد والمواقف التي تنتظم داخل مقطع زمني واحد. والحال أنه يمكن أن نقيس المقاطع على المراحل العمرية لأن الفعل، إنما نعدم مؤشرات زمنية تحدد حجم اتساعها. لذلك سنستند إلى تقسيم آخر، يعكس ضيق هذه المقاطع؛ ويتعلق الأمر، بتقسيم ضمني يؤشر إليه النص السردى بكثافة، ويرتبط بمراحل الدراسة وما قبلها.

يمكن أن نقدم التشكيلة الزمنية للمقاطع انطلاقا من نظام تراتب المراحل الزمنية المستعادة على سطح النص السردى، باعتبارها، كما يقول طادى (1978): إيقاعات هي منظومة من اللحظات⁽¹⁾.

يندرج ضمن مقطع مرحلة الدراسة الابتدائية:

- 1- لحظة الجزء الأول: 'كنت وأنا أعود من المدرسة أرى الباب مواربا قليلا والمح وراه حسني' (ص.11).
- 2- اللحظة الأولى من الجزء الثاني: 'فقلت أُمي، إسم الصليب عليه اطلع الأول في الفصل' (ص.33).
- 3- لحظة الجزء الثالث: 'كنت أهد الأيام لأنني سأدخل المدرسة الثانوية بعد هذا المصيف مباشرة' (ص.42).
- 4- لحظة الجزء الرابع: 'أنزل إلى المدرسة في الثامنة إلا عشر دقائق على الساعة' (ص.61).
- 5- لحظة الجزء التاسع: 'كنا في أول الصيف. وكانت الشهادة قد جاءت بالبريد أنني انتقلت إلى السنة الثانية في مدرسة النيل الابتدائية' (ص.191).

ويشرع أنا السارد في استعادة اللحظات التي يشملها مقطع ما قبل الدراسة في مدرسة النيل الابتدائية انطلاقا من الجزء الخامس:

- 1- 'وتحرك الطفل على يديه وقدميه، يلف من تحت ساقي أمه الناعمة التي تتنفس بهدوء بصوت مسموع' (ص.83).

(1) طادى (1978)، المرجع السابق، ص.104.

2- يواصل في الجزء السادس الإحالة على هذه المرحلة: 'قالت له، كان عندك سنتين، يمكن ثلاثة وكنت هتروح مني' (ص. 104).

3- ويستمر أيضا في الجزء السابع: 'كنت أَلعب مع ابن خالتي وطواط (...) كنا معا في ثاني سنة من مدرسة الكرمة الأولية القبضية الأورتودكسية' (ص. 140).

4- وينغلق هذا المقطع الزمني بلحظة الجزء الثامن: 'عندما كان يأتي ابن خالتي وطواط كنت أهرب معه ونلعب على السطح، لكنه راح الآن' (ص. 159).
ويضم المقطع الزمني لمرحلة الدراسة الثانوية:

1- لحظة في الجزء الخامس: 'أنطعت صدقاته بزملاء النيل الابتدائية في غيط العنب، وكان يحس نفسه وحيدا وغريبا بين جبهة تلاميذ العباسية الثانوية' (ص. 85).

2- لحظة في الجزء السادس: 'كنت في الثانوية العامة أتدفا بوابور' الجاز' (ص. 110).

3- لحظة في الجزء السابع (أحداث قضاء محرم بك، ترتبط بهذه المرحلة): 'وَهَل كانوا قد انتقلوا إلى بيت عبده في محرم بك، والأثاث مازال مفكوكا في الغرف الثلاثة والفسحة' (ص. 146).

4- لحظة في الجزء الثامن (إحالتها على بداية الحرب العالمية الثانية): 'العالم قد خلى فجأة، أصبح خوفا. صفارات الإنذار تعول عويلا موحشا' (ص. 146).

وفي الأخير يندرج ضمن مقطع مرحلة الدراسة الجامعية لحظتان:

1- لحظة في الجزء الثاني: 'حصلت على 'مجانبة فقر' أو 'مجانبة كارثة' كما كانت تسمى، لكي أكمل دراستي في كلية الهندسة' (ص. 32).

2- لحظة في الجزء السادس: 'بعد سنة أو أكثر من موت أبي كنت أشتغل مساعد 'مخزنجي' في مخزن 6 للبحرية البريطانية في كفر عشري، وأواصل دراسة الهندسة' (ص. 111).

هكذا يمكن تقريب التشكيلة الزمنية العامة من خلال هذه الترسيم:

0 9 8 7 6 5 4 3 2 1
× _ × _ × _ × _ × _ × _ × _ × _ × _ × _

م.د.إ

المقاطع م.د.ج

الزمنية م.د.ق.إ

الأربعة م.د.ث

م = مقطع ج = جامعة --- = خط الزمن الحكائي
 د = دراسة ق.إ. = ما قبل الدراسة الابتدائية 0 = رهن التلفظ
 إ = ابتدائية ث = الدراسة الثانوية × = مرحلة الشيخوخة

في قراءة هذه الترسمة، لا يؤشر الخط المتقطع إلى تطور كرونولوجي (متقطع) للتجربة الزمنية المستعادة، بل يرمز إلى تشظيها إلى مجموعة من اللحظات، توزعها أربع مقاطع زمنية كبرى. وقد أثرنا حصر المسافة بين أرقام العناوين المتوالية، بناء على اللحظات التي يستعيد بها كل جزء سردي، دوغما النظر إلى كمية الصفحات التي تشغلها. ويبرز أن مرحلة الطفولة تستحوذ على معظم اللحظات المستعادة، بينما تراجع لحظات مرحلة الشباب، حتى حين نقيسها بعدد الصفحات التي خصصت لها. أما مستوى المحكي الأول-الإطار (مرحلة الشيخوخة) ⁽¹⁾ الذي نرمز له بعلامة مغايرة: X، فيتواتر خرقه للبنى الزمنية الماضية، بصيغ خطابية مختلفة، ليسجل ضمن رهن التلفظ (الكتابة) الدوي القوي لأصداء المرحلتين السابقتين، أو ليثبت استمرار بعض الممارسات القديمة لدى أنا الشيخ، من خلال توظيف فعل "مازلت"، أو ما يماثله من أفعال الدهومة. ويظهر أن هذا التواتر يخلق دوائر زمنية داخلية صغرى، تكشف عن منبع السرد، وطابع الاسترجاع الزمني للحظات الماضية.

والحال أن اللحظات المستعادة تتناسل داخل أو بين المقاطع الزمنية، كما يبرز تشابك خطوط الربط داخل الترسمة، وفق منطق زمني متنوع؛ وعلى الرغم من انعدام وجود مؤشرات زمنية واضحة تسعف في معرفة ترتيبها الزمني، يمكن أن نستقرأ بعض التلميحات النصية، لمقاربة تجاورها وتداخلها الزمنيين. هكذا، يعود أنا السارد إلى مجاورة لحظة الجزء الأول باللحظة الأولى في الجزء الثاني، ثم يحدث استرجاع زمني عند الانتقال إلى الجزء الثالث؛ وهي لحظة متقدمة عن لحظة الجزء الرابع. بينما يعود الجزء الخامس، عبر استرجاع زمني، إلى ما قبل بداية اللحظة الأولى في النص السردى، ويجاوره في ذلك اللحظات الأولى في الأجزاء الثلاثة الموالية، ليختم الجزء الأخير سلسلة اللحظات بالعودة إلى النقطة التي ابتدأت منها، فتتشكل دائرة زمنية كبرى تحتضن دوائر

(1) نرتكز في توصيف هذه المرحلة بالشيخوخة على هذا الملفوظ باعتباره يحيل على رهن التلفظ: "صرخته نفسها التي مازال يجار بها على حافة نوم شيخوخته" (ص. 135).

زمنية أخرى، يفرزها تداخل أزمنة المقاطع. وسنحاول لاحقاً تفكيك هذا المنطق الزمني بالوقوف عند العلاقات الزمنية الداخلية التي تتحكم في إفراز هذه الدوائر الزمنية.

من جهة أخرى، يتأطر المقطع الزمني المرجعي العام للأجزاء السردية (زمن القصة) داخل حدود زمنية غير دقيقة: فأننا السارد/ الشيخ لا يستطيع حصر الحد الداخلي الخلفي للأحداث التي يستعيدها: يُظن أنه كان عندئذ في الثالثة من عمره بالكثير، بل يجب أن يتصور أنه كان في الثانية من عمره، حتى، ولكنه يقول، الثانية؟ غير معقول (ص. 85)، ليظل حداً مفتوحاً على احتمالات متعددة، تحكمها قدرة الأنا على التذكر. أما الحد الأمامي، فإنه رهين باستمرار السرد من الصدور من لحظة الكتابة.

ويرتبط الفضاء الذي يحتضن هذه القصة (اللحظات) بمدينة الإسكندرية؛ ويبدو الدخول في جزئياته أشبه بالدخول في متاهة، إنما يمكن الإحالة على أمكنة بعينها، بصفتها الإطار العام لحركة أنا الفعل؛ ذلك أن السرد ينطلق، في الجزء الأول، من شارع راغب باشا، في شارع الكروم، ثم يعرج على شارع البان، أمام وابلو الدقيق، وينتقل إلى الكورنيش، ثم يعود إلى شارع الكروم، فشارع البان من جديد، ويتفرع إلى محرم بك، خارج غيط العنب، وإلى شارع الأنهار، فحارة الجلنار وكفر عشري، ثم يعود إلى شارع البان، فشارع الكروم. وينتقل، استثناءً خارج الإسكندرية، إلى الطرانة، لينتهي إلى شارع البان، وشارع راغب باشا: نقطة انطلاقه. ومن ثم، تفرز تراتبية الأمكنة حسب توالي الأجزاء السردية، حركات دائرية صغيرة، توطرها حركة دائرية كبرى، عند الانطلاق من مكان والعودة إليه في آخر النص السردية. ويظهر أن هذه الدائرية تتساق مع دائرية الزمن ذاته، لاحتضان تجربة معيشة، سنحاول لمس خيوط الزمن الحكائي الذي ينظمها في النقاط التحليلية الموالية:

2- مظهرات الزمن الحكائي الداخلي:

2-1- الترتيب الزمني للمادة الحكائية:

سنحاول في هذا المستوى من التحليل معالجة منطق إعادة زمن الحكمي توزيع المادة الحكائية للحظات المستعادة، سواء من حيث كرونولوجيته أو من حيث مفارقاته؛ وهو ما يؤدي إلى رصد أشكال انتظام عناصر القصة على سطح النص السردية.

يفرز تقويض نمط التحريك التقليدي، اختلالات زمنية عميقة في ترتيب العناصر السردية، حيث تنشظى وحدة القصة ويغيب في معظم الأحيان التسلسل المنطقي للأحداث والمواقف؛ فيخضع زمن المحكي لإرغامات الطابع التذكري للسرد، ولقصدية إبراز مكونات دون أخرى. في المستوى الأول، غالبا ما يلجأ السارد إلى مجاورة مقاطع سردية لا يمكن تحديد نظامها الزمني، لأنها تحيل على إخبارات متفرقة، لا يجمعها رابط تحفيزي أو سببي، إلا إذا كان هذا الرابط اندراجها في نفس اللحظة الزمنية المستعادة. ومن نماذج ذلك، نشير إلى مقاطع متجاورة تبتدئ بفعل كان:

كانت أمي ترسلني إلى الوابور اشتري كيلة دقيق...

ولكن الكوبري كان مقطوعا...

وكان يسحرني دائما دوران التروس الحديدية...

وكانت بائعات الفجل (...) يجلسن على رأس الكوبري... (ص.9).

في المستوى الثاني، يحدث أن ينطلق زمن المحكي في مواكبة حركة أنا الفعل المتصاعدة في الزمن المرجعي. ويأخذ ذلك منحنيين: يرتبط الأول بتجاور مقاطع سردية لا تؤدي إلى بناء مشاهد درامية، بل تحيل، رغم تواليها الكرونولوجي، على لحظات صغرى منفصلة. ويمكن أن نعود إلى الصفحات: (28 ← 31) لتوضيح هذا المنطق الزمني، حيث يلاحظ توالي زمني للأفعال التي تنصدر المقاطع السردية:

في الليل قامت أمي تقررص فطير الملاك ← في الصباح أعطاني أبي عيدتي (...) ساومت أمي العربي ← ودخلت العربية إلى شارع الرصافة ← نزلنا أمام سور البيت ← وصعدنا ثلاث درجات حجرية إلى باب البيت المقفل ← فتحت لنا الباب أولجا ← خرج إلينا من إحدى الغرف الداخلية حنا بيه خال أمي...

أما المنحني الثاني، فإنه يختلف عن المنحني الأول، لكونه إفرازا لعمليات تحييك ما أسميناه، في المحور الأول، مسارات سردية صغرى؛ وهي غالبا ما تكسر المحكي التكراري المتشابه (Iteratif) وتحيل إلى توظيف العنصر السردى الدرامي عندما تنتهي الأحداث بانفصال أنا الفعل عن موضوع رغبته.

من جهة أخرى، لا بد أن نذكر أن هذه البنيات الزمنية الصغرى تحدث في غالب الأحيان داخل مستوى زمني ثان، لكون مستوى المحكي الأول، الذي يرتبط بحاضر التلفظ (الكتابة)، لا

يشكل، افتراضاً، نقطة الانطلاق إلا للأجزاء الثلاثة الأولى، أما الحكايات الأولى الموالية، فهي تكتسي تعددها من كونها تختار الانطلاق، في بداية الأجزاء الأخرى، من الزمن الماضي. ومن ثم، سنحدد نوعية المفارقات بناء على موقعها النصي.

لا شك أن عنصر المفارقة الزمنية يخضع لنوعية التحريك، وللمنظور السردى: فشكل بناء النص السردى لا يتيح له مجالاً لتحقيق وظائف التعليل وملء الثغرات، بل يدفعه إلى الانخراط في خلق زمنية حكاية خاصة. وسنحاول أولاً، التوقف عند تقنية الاسترجاعات الزمنية، من خلال بعض المقاطع السردية.

في البدء، نشير إلى استناد الاسترجاع على صوت ترهينات أخرى:

كنت أسترق السمع إلى حديثهما الهامس، وأنا أنقل تصاريف الأفعال الإنجليزية، بالريشة ذات السن النحاسية الرفيعة التي تنزل منها فجأة قطرة مدورة من الحبر فتشع على الورق قبل أن ألحقها بالندى. وعرفت أن العربية من الإصطبل الذي أمامنا يدخلون الشقة التحتانية بالليل، ويخرجون بعد ساعة أو ساعتين... (ص.16).

لا تتمثل المفارقة المركبة، في هذا الملفوظ، إلا في شذرة استرجاعية تحدث خللاً في ترتيب الأفعال، على أن هذا الخلل لا يظهر أنه شرخ زمني يخرق البنية السردية لملء ثغرة زمنية أو لتوضيح موضوع داخل المستوى الزمني الأول، بل إنه يذوب في المشهد التذكري إلى مستوى تلتبس فيه حدود سعتة ومده؛ ذلك أن موضوع الاسترجاع لا يرتبط بعودة أنا السارد لتذكر فعل سابق عن فعل استراق السمع، بل يرتبط بانفتاح أنا الفعل، ضمن حاضِر الوضعيّة التلفظيّة، على الزمن الماضي في صوت شخصيتي الأم وأنت وهيبة. غير أن هذا الموضوع ليس محددًا في الزمن، إنه أفعال مستمرة (يدخلون، يخرجون) لا تنتهي عند معرفة أنا الفعل، مما يجعلها تتجاوز نقطة المفارقة ذاتها. وضمن نفس الإطار، يمكن أن ندرج كذلك هذا المقطع:

دخل الولد يسلم عليه، أخت أمه عليه: ادخل بقى سلم على الراجل أدخل يأله، فسمع أباه يحكي للضيف حكاية مضطربة متقلبة الأدوار عن النحاس باشا عندما كان مسافراً مع الزعماء إلى مؤتمر في بني سويف، فحاصر الجنود المحطة (...) وعندما اقتحم الناس المحطة في الصباح، في صفوف متراصة وسط الرصاص، ضرب العساكر النحاس باشا بالعصي الغليظة وافتداه سينوت حنا بك بذراعه فانكسرت (ص.128-129).

خلافا للمفارقة الزمنية، في الملفوظ السابق، يستند الاسترجاع، هنا، إلى مؤشرات نصية واضحة: فلئن ظل مرتبطا بصوت شخصية أخرى، غير أنا الفعل، فالسارد يحدد نقطة بدايته ونقطة نهايته (كما تكشف بقيته)، لكن سعة مفارقتة تظل كذلك، غير محددة، إلا للسارد والمتلقي الداخليين اللذين يفترض فيهما معرفة تاريخ مؤثر بني سوف.

والحال أن قناة إنتاج هذا الاسترجاع تستثمر علاقات تلفظية تنأى به عن الوظائف التقليدية، ذلك أن التثير من خلال الطفل، يسفر عن تباين سياقي وموضوعاتي بين حكاية النحاس باشا والمستوى السردى الذي يدجها: فوحده اقتحام الطفل لموقع سرد الأب الحكاية لفارس أفندي، يتيح مجاورتهما خطابيا. لذلك، يفرز جمع السارد بين هذين السياقين التلفظيين، دون مقصدية توضيحية أو تحليلية، وظيفة تكسيرية جديدة؛ على أن الكشف عنها يقتضي استقراء السياق التلفظي العام، حيث يظهر أنها، إلى جانب وظيفتها في الإحالة على لحظة معرفة أنا الفعل بحكاية النحاس باشا، تفضلع بدور الخلفية الواقعية للمستوى السردى الإيهامي. ولاشك أن الصيغة الخطابية الحلمية اللاحقة تثبت هذا الاشتغال غير المباشر للاسترجاع، إذ إنه بعد بعض المقاطع السردية ستعود الحكاية المضطربة للإشتغال داخل فضاء النوم، وفق إرغامات الحلم، كما رأينا سابقا: ورأى في غبشة النوم والصحو كان النحاس باشا واقف بالليل على رصيف محطة مصر... (ص. 132).

وفي بعض المواقع النصية الأخرى يحدث أن يحضر أنا السارد مسؤولا عن التكسير الزمني، ضمن رؤية زمنية جديدة، كما يجلي هذا المقطع:

"قبل ذلك بستتين تقريبا كنت قد أخذت التوجيهية، علمي، بتفوق. وكنت أبحث عن عمل في أول الإجازة الصيفية. كان أبي يقطع من لحمه الحى ليعطيني مصروفي اليومي المتراوح من نصف الفرنك إلى الشلن (...).

صحوت مبكرا، من القلق والتشوف، كأننا في شم النسيم. ونزلت من راغب باشا في السادسة صباحا، وجريت وراء ترام المكس... (ص. 120-121).

يوجد في هذا الملفوظ، خلافا للملفوظين السابقين، مؤشر زمني يفتح المفارقة على سعة واضحة، وينكص بالسرد إلى لحظة سابقة عن اللحظة التي تربط بعمل الشاب في المخزن البريطانى. ويظهر أن هذا الاسترجاع لا ينبجم عن الخرق الفجائي للمستوى الزمني الأول، ولا يؤدي وظيفة تحليلية أو توضيحية، بل يمثل لحظة صغيرة مستقلة، لا يمكن اعتبارها تكسيرا إلا بالنظر إليها من

زاوية العلاقة الزمنية بين المقاطع السردية، أما الاقتراب منها، ضمن الرؤية الزمنية العامة، فيبرز أن تخطيطها بعد اللحظة التي تعقبها في الزمن المرجعي، ينسجم مع نزوع أنا السارد إلى أسلوب الانتقالات الزمنية، ورفض التطور السردى الكرونولوجي. ومن ثم، تتساوى اللحظتان، ضمن منطق التشظي الزمني الحكائي، في علاقتهما مع المستوى السردى الأول، أي أن خلل الترتيب الزمني بين اللحظتين لا يعني أن اللحظة الأولى مفارقة، والثانية مفارقة مركبة داخلها، بل إنهما معا مفارقتان بالنسبة لراهن التلفظ (الكتابة).

في المستوى الثاني من المفارقات الزمنية، يخضع الاستباق الزمني، بدوره، لإرغامات الحضور الزمني الكلي لترهين السارد، ولغياب الأسس التقليدية للحبكة، مما يجعل الاستباق يؤدي وظائف جديدة، سنحاول بلورتها من خلال التوقف عند شكلين زمنيين، على أن نعود إلى عرض نتائج أخرى، عند الحديث عن تقنية الحذف.

1- 'وكنّت أعد الأيام لأنني سأدخل المدرسة الثانوية بعد هذا المصيف مباشرة، وأفرح بكل يوم جديد، وكنّت أستوحش مع ذلك إلى أخواتي البنات عابدة وهناء ولويزة التي كبرت الآن' (ص. 42).

ينجم الاستباق الزمني في الملفوظ، من استشراف أنا الفعل دخوله للمدرسة، انطلاقاً من حاضر الوضعية التلفظية، مما يحيله استباقاً داخل الإسترجاع. ويظهر أنه يفقد الدور الإعلاني التقليدي، لكونه لا يأتي ضمن خط سردي متنام سيفضي إلى التفصيل فيه لاحقاً، بل هو إشارة شكلية لا تدفع المتلقي إلى انتظار العودة إليه: لا لأنها تحيل على حدث بسيط (دخول المدرسة)، إنما لاستئناس المتلقي بتحرر أنا السارد من الالتزام بتقديم قصة متناسقة وموحدة. ومن ثم، فالاستباق يخدم آنية الوضعية التلفظية، لكونه يوطر الحاضر بالإشارة إلى المستقبل.

2- 'لا أتوقف ولا آخذ نفسي، حتى وجدت نفسي في فسحة السلام داخل بيتنا، فوقفت وأنا أنهج، واكتشفت أنني أضمت كتي إلى جني بشدة، وأن الدم يضرب في عروقي كلها. وكان كل شيء مستغلقاً علي وغريباً وأريد أن أنساه.

تجنبت هؤلاء الثلاثة بقية هذه السنة الأخيرة في مدرسة النيل الابتدائية، وكنّت لا أريد أن أرى الابتسامة الكريهة على وجه جبرة الشمعي، ولكنني، أحياناً، كنت لا أملك أن أرد عيني متأملاً جسم الولد رمزي المدرور الكسول.

استرددت نفسي، وطلعت السلم... (ص. 69).

تتمثل المفارقة المركبة في هذا الملفوظ، في استشراف مقطع سردي مستقل للحظة زمنية لاحقة عن لحظة الوضعية التلفظية، إذ يحدث انتقال زمني إلى الأمام يلخص مستقبل علاقة أنا الفعل بالشخصيات الثلاثة. ولعل خرق هذا الاستباق للتطور الكرونولوجي للسرد في هذا الموقع النصي تحديداً، يعود إلى كونه موقفاً آنياً يفكر أنا الفعل في ترجمته إلى واقع؛ ذلك أن رغبته الفورية في نسيان ما حدث له مع الصبية، عند استرجاعه لأنفاسه في فسحة السلام، يتزامن مع إقراره مقاطعتهم، فيظهر كما لو أن أنا السارد يحول صوتاً داخلياً إلى ملفوظ استباقي. وبذلك، لا يعمل الاستباق الزمني على تعريض ثغرة زمنية لاحقة، بل يحتضن تنفيذ أنا الفعل لمخططه، فيبرز النهاية المنطقية للحدث، متجاوزة مع لحظة وقوعه.

هكذا، نجد أن المفارقات الزمنية الاسترجاعية والاستباقية، لا يوفر لها النص السردى شروط استمرارها في أداء وظائفها التقليدية؛ ولئن يبرز أن محاولات استقراء سياقات تلفظها، تفرز لها وظائف جديدة، فإنها لا تكشف، ضمن هذه البنية الزمنية المنشطة، عن زمنية المحكي مثلما ستكشف عنه تقنيات زمنية أخرى تلازم مثل هذه الأشكال السردية. ويتعلق الأمر بتقنيات المدة والتواتر الزمنيين.

2-2- عن الإيقاعات الزمنية الداخلية.

يمكن القول إن الحديث عن سرعة السرد، يقتضي استعادة قصة ذات حبكة موحدة ومتنامية في الزمن؛ أما وأن النص السردى يحكمه التجزئ والتشظي، وتتجاوز أو تتداخل فيه مجموعة من اللحظات المتفرقة، فإن الحركات الزمنية الإيقاعية تغدو استراتيجيات سردية، أكثر من كونها تقنيات لضبط الإيقاع الزمني.

بالنسبة للتلخيص، نجد أن بعض صيغه القليلة تشتغل ضمن شروط الحبكة الجديدة، خارج الوظيفة التقليدية؛ حيث إنه لا يلحم بين المشاهد عبر التناوب معها، ولا يعمل على تسريع إيقاع السرد، إنما تحركه حوافز أخرى، يمكن أن نبلورها من خلال مقطعين:

1- 'كان خالي يونان قد حصل على رخصة دولية وسافر إلى إنجلترا مع خالي ناثن يجربان حظهما، وكان يشتغل هناك سائق لوري بالليل، والتحق بمدرسة نقابية بعد الظهر، وعاد واشترى سيارة أجرة مربعة الشكل (...) وكان وفدياً عندئذ ثم أصبح صديقاً للبرنس عباس حليم وعمل

معه (...) وكان عندئذ قد رافق أم توتو، ثم تركها، وكان أنيقا وله مهابة في البيت، ويحيد الكلام ويعرف الإنجليزية وسافر مرة إلى جنيف ليحضر مؤتمرا عماليا دوليا... (ص. 190).

لا يمكن تحديد حافز سرد هذا الملفوظ غير الرغبة في تقديم تلخيص لجزء من التجربة المعيشة لشخصية ألكال يونان؛ على اعتبار أن خرقه لسياق التلفظ يحيله استطرادا سرديا يزوغ عن الخط الزمني للتجربة الذاتية لأنا الفعل. ومن ثم، فإنه لا يسعى إلى تسريع السرد، بل يغدو، عكس ذلك، وقفا داخل هذا الخط الزمني ذاته، أي أن التلخيص يبدو كما لو أنه عملية توصيف تقليدي يوقف الزمن الحكائي. ولأن أغلب التلخيصات الزمنية تشتغل، داخل النص السردى، وفق هذا المنحى، فإنها تشكل حركات سردية تخلق زمينتها الخاصة، وتسهم في خلخلة التصنيفات المعهودة ذاتها. أما التلخيصات التي ترتبط بأنا فتفرز خصوصيات أخرى، سوف نبرزها من خلال المقطع الثاني:

"جورج الجامعة، وتطوع مجندا في الطيران الإنجليزي (...) وبعد الحرب اشترى جورج عربيتين لوري واشتغل بالنقل وفتح الله عليه. وكانت عنده غرفة على البحر، في فندق سيرانادا في ستانلي، صيفا وشتاء. وكانت الغرفة زجاجية كلها من ثلاث نواح، وداخلة في قلب الخليج الواسع. 2- تخرجت واشتغلت في المتحف اليوناني الروماني بعد فترة تعطل طويلة وانخرطت في الحركة الثورية التي كان يتمخض بها البلد ويمور، وطلعت في المظاهرات واشتركت في تنظيم الإضرابات وكونت خلايا سرية..." (ص. 121-123).

يختزل هذا الملفوظ فترة زمنية طويلة عبر جمع أحداث متباعدة على الخط الزمني الكرونولوجي، ويأتي سياقيا، بعد استطراد سردي ينجم عن قفزة زمنية من لحظة الطفولة إلى لحظة الشباب. لذلك، فإنه تلخيص يسرع السرد داخل المحكي الإستطرادي، حيث يعمل على تأطير تاريخي "لعلقة أنا الفعل بشخصية جورج"، فيشكل وضعية سردية تحيل على الغرفة الزجاجية التي ستكون الفضاء البؤري في المقاطع السردية الموالية. وإذا ظهر أنه يكشف الإخبارات والأحداث، فذلك يجعله يبني سياقاً تلفظياً يهيم، تدريجياً، لاستعادة إحدى اللحظات؛ على أن هذا التهييج ليس كالتلخيص التقليدي بين المشاهد، إنما يدفع السرد إلى تحوُّلات زمنية، كي ينصب في مشهد رئيسي تحتضنه نهاية الجزء السردى.

والحال أن ندرة التلخيصات الزمنية تجعل الانتشار الواسع للمشاهد الواقعية والحلمية، يخضع العملية السردية لزمنية خاصة، حيث إن تجاور المشاهد داخل وضعية اللا-تنامي

الكرونولوجي، يتيح للسرد أن يهتم بالتفاصيل، ويمزج أفعالا غير درامية، عموما، بتكوينات وصفية أو خطابات خارج-حكائية؛ وهو ما يتساق مع المبدأ السردى العام الذي لا يهمله إنتاج قصة، بقدر ما ينزع إلى استعادة لحظات متفرقة ومتباينة المواضيع:

من جهة أخرى، تسفر صيغ اشتغال الوصف، كما عاجلها التحليل في المحور الأول عن تبلور المقاطع الوصفية، بنى سردية مكونة؛ ذلك أنها تؤسس مشاهد تأملية تحاول، بحركيتها وامتزاجها بالسرد، أن تندرج في حركة الزمن؛ مما يجعلها تتجاوز الوظيفة الإيقاعية التقليدية، التي تتجلى في وقف أو تعليق الزمن، فتضطلع بدور الإيهام بدعومة موضوع التثيير، أي أن العملية الوصفية تغدو، في الآن ذاته، استعادة سردية لموصوفات ينشد إليها المتخيل باستمرار. ومن ثم، يتضح أن الوقف، كحركة سردية، سيقصر على صيغ خطابية تتخلل المشاهد، وتبطئ إيقاع السرد؛ ويتعلق الأمر بخطابات تعليقية، أو حوارات داخلية تعود بأننا السارد، في غالب الأحيان، إلى راهن التلفظ. وقد وقفنا، في مجرى التحليل، عند بعضها، لمعالجة قضايا سردية مختلفة.

أما بالنسبة للحذف، فيتوضح، من منطق انتظام العناصر السردية، أنه حركة زمنية أساسية، لإظهار الفجوات الزمنية بين المشاهد المتتالية⁽¹⁾، لكنه يندرج، عموما، ضمن استطرادات زمنية تنتقل بالسرد، لحوافز موضوعاتية، إلى لحظات الشباب أو الشيخوخة.

يتمثل شكل حركته الأولى في إنجاز قفزات زمنية إلى راهن التلفظ، وتأرجح بين إثبات استمرار بعض الممارسات في الزمن وبين الإحالة على ممارسة جديدة. ويرتهن هذا الشكل بحرية أنا السارد في التنقل بين الخطوط الزمنية؛ وهو ما يجعل وظيفته تلتبس بوظيفة الاستباق الزمني. ومن نماذجه، نذكر هذا المقطع:

"صرخته نفسها التي مازال يجأر بها على حافة نوم شيخوخته، مهما حاذر منها ودار حول تهديدها.

وحشة النور الخافت بعد خلخللة الصرخة، خاوية وصامتة. وهو يدخن سيجارته مستندا إلى ظهر سريره مستندا، وحوله من يحبهم، قد آبوا إلى نومهم. حنوه لهم، وعرفانه، شريانه يتموج في جسم الليل" (ص. 135).

(1) يتباهى المحكي الشعري بإظهار الفجوات بين لحظتين، بدل أن يبحث عن تقنيتهما.

طادي (1978)، المرجع السابق، ص. 105.

في الشكل الثاني للحذف تحدث فجوات زمنية داخل الزمن الإسترجاعي، ضمن صيغ مختلفة؛ سنحاول تناولها من خلال هذين المقطعين:

1. "وغيضت جدا في قلبي لأنني لم أصدق أن أم توتو كانت تضحك على خالي يونان وكنت أعرف أنها تحبه، كما تحبني.

وعندما كنا في كليوباترا، وكنت قد تخرجت من الهندسة، وذهبت إلى معتقلات أبو قير وهاكست والطور وخرجت منها (...) وبينما كنت في المتحف، مهموما بالشغل ذات يوم سمعت إشاعة أن الجيش في القاهرة قام بحركة ضد الملك، وأن الدبابات في الكورنيش (...) وكنت أحب أيامها حبا لا أعرف كيف الخلاص منه ولا كيف الخلاص إليه. وفي آخر المساء عدت إلى بيتنا وكلي قلق وفرح وتوفز، وطرق باب شقتنا، ودخلت امرأة جميلة ممتلئة مدورة الجسم (...) جاءت أُمِّي إلى الباب رحبت بها وأخذتها في حضنها وقالت لها: أهلا يا توتو يا ابنتي، أهلا بـيك، اتفضلتي، إزيك يا ضنايا، إزيك يا ريحة الحبايب. تدهور قلبي وامتلا وجهي بالدم. وجلست المرأة الغريبة، مهددة ومستكنة (ص. 178-188).

آثرنا عرض هذا المقطع على طوله، كي نقبض على السياق التلفظي لحركة الحذف، حيث يظهر أنه فجوة زمنية واضحة تنقل السرد من لحظة طفولية إلى لحظة من مرحلة الشباب، لكنها تظل، رغم وجود بعض المؤشرات المكانية والزمانية، غير محددة. والحال أنه يمكن ملاحظة حذفات زمنية صغرى تسرع السرد، فتقدم تليخيصا مقتضبا لما قبل النقطة الزمنية التي يستهدفها الحذف؛ ذلك أن الفجوة الزمنية تفضي، في شكل استباق زمني، إلى استطراد سردي يحيط، تدريجيا، بالظروف التاريخية والنفسية التي التقى فيها الشاب، بعد زمن طويل، بعشيقته طفولته: "توتو". ومن ثم، لا يسعى أنا السارد بالحذف إلى تسريع إيقاع السرد، بل يقفز إلى الأمام كي يكشف عن مصير لم تحسم فيه الوضعيات التلفظية السابقة.

2. وأحس مع ذلك لمسة من الخوف تحبك البهجة أكثر إثارة وأكثر توهجا، وإحساسا بالأمن والكن في الغرفة التي دفنت، وطابت، والفحم قد صفا، ناره رائقة، وبعد اصطفاق صنوج الرعد الهائلة الفسيحة المدى يكون للفحم هسيس خافت، وشيش مكتوم في اشتعاله الفرح الهادئ.

وفي الحرب غلا الفحم، وشح، وكنت في الثقافة العامة، أتدفا بوابور الجاز أضعه ينفخ ويشز أزيزا متصلا ملهوفًا، فوقه كوز مليء بالماء، جنب رجلي، وأنا أذاكر دروسي (...) بينما الغرفة

تتلى برائحة أجاز الحروق المتزوج ببخار الماء ووشيش لوابور المستمر (...) المطر يدق خشب البلكونة المقفل دقات متلاحقة، لا تنقطع، تجعل جسمي المتوتر مشدود الجوارح، لا ينطفئ. وكانت شهوات الصبا ومعاشقه حادة نائمة الشظايا (ص. 109-110).

يبدو أن المؤثر الزمني (الحرب) لا يحدد بدقة، المدة الزمنية التي حذفت بشكل فجائي، لكنه يحيل على المقطع الزمني الذي انتقل إليه السرد، فبلور سياقاً لتحقيق مسعى هذه الحركة الزمنية؛ ذلك أنه يجاور بين لحظتين، تتعارض فضاءاتها، كإجراء زمني لتبرير القفزة السردية إلى الأمام، فتتشكل تقابلات عديدة وفق تراتبية الإضاءة والتعتيم، إذ إنه مقابل، البهجة، الأمن، الدفء، الصفاء، وشيش مكتوم، الفرع الهادي.. نجد في اللحظة الثانية، الغلاء، الأزيز، رائحة أجاز وشيش ألوابور، الشهوات، الشظايا. وبذلك، ترتبط استراتيجية الحذف، بقدرته على تدريم الوضعيات التلفظية، كتعويض للنمو الدرامي الكرونولوجي؛ وهو ما يجعل فجائية الانتقال الزمني تنجم عن التزوع إلى القبض على تعارض الصور.

بناء على هذه الملاحظات، يبرز أن الحذف ليس له مقصدية تسريع السرد، بل يرغمه سياق التحريك التشظي على الاضطلاع بوظائف جديدة ترتبط بمجاورة مشاهد متعارضة أو متناغمة، مما يجعله يتصادى مع الحركات السردية قصد بناء زمنية خاصة بالنص السردية.

2-3- صيغ التواتر الزمني:

لا شك أن معالجة زمنية المحكي من مدخل تواتراته السردية، ستسفر عن القبض على إحدى دعائم السرد الاستعادي، حيث إنها تمكن من قياس مستوى ديمومة المشهد أو انقطاعه في محكي يرفض التحريك السردية الواقعي التقليدي.

الواقع أن مستوى انتشار المحكي التكراري المتشابه والمحكي الانفرادي، بصفتها دعامتي التواتر السردية، يختلف من جزء سردي إلى آخر، حسب إرغامات اللحظة المستعادة. بيد أنه يلاحظ، بشكل عام، أن المحكيين يندرجان معاً في تشكيل متخيل النص وبناء دلالاته؛ إذ لا يحضر التكرار المتشابه خلفية إخبارية تابعة للانفرادي، بل نلمس، في حالة عدم تناوبهما أو تداخلهما، هيمنة التكراري المتشابه على السرد، مما يثري زمنية المحكي بتواترية سردية جديدة، سنحاول بلورتها من خلال صيغ العلاقة بين المحكيين.

في الصيغة الأولى، يتناسل الانفرادي داخل التكراري المتشابه:

في ذلك الصباح انتظرت خالي كالمعتاد، ولكنه عندما وقف بالأوتوبيس، نظر إلي من فوق مقعده نظرة غريبة ونهض على غير عادته، وجاء إلى الباب قبل أن أصدع وقال لي: بلاش النهارده. خليك إلبع هنا أحسن. وأحسست توجسا وقلقا مستائرا فلم أرد عليه، وفعلت ما لا أفعل إلا نادرا، صعدت بصمت وتصميم، وجلست على مقعدي الصغير^(ص. 55).

في هذا النموذج، يمتزج الانفرادي بالتكراري المتشابه، فيشكلان معا مشهدا هجيناً، حيث إن أنا الفعل وشخصية الخال^١ يندرجان في علاقة جديدة لا تخرج عن سياق المعتاد بينهما: فانطلاقاً من حرف الاستدراك: لكن، ينجز الخال^٢ فعلاً انفرادياً يثير أيضاً، لدى أنا الفعل رد فعل مضاد، إنما يظل الفعل ورد الفعل خاضعين لمسار التكراري المتشابه؛ على اعتبار أن الخال^٣ أرغم على التراجع عن موقفه الانفرادي. والحال أن مقصدية توليد هذا الانفرادي داخل التكراري المتشابه، لن تتضح إلا بإدراجه داخل السياق التلفظي العام؛ ذلك أن موقف الخال^٤ وعناد أنا الفعل سيتمظهران تحقّقاً سردياً انفرادياً، حينما ستعمل المقاطع الموالية على إبراز حصيلتهما السردية؛ حيث إن تكسير المعتاد^٥ (التكراري المتشابه)، ابتداء من هذا الملفوظ، سيفضي إلى تعبئة رحلة أنا الفعل المتكررة إلى اللوكاندة^٦ عبر أوتوبيس^٧ الخال^٨ بمواقف ومشاهد انفرادية. وبذلك، تتحطم من الداخل عناصر المحكي التكراري لتثبيت محكي شذري انفرادي.

في الصيغة الثانية يتولد التكراري المتشابه داخل الانفرادي:

من هذا البيت أخذتني خالي سارة من يدي، أول مرة، وذهبت معي إلى روضة الكرمة القبطية الأرثوذكسية في شارع زينب. وكانت خالي سارة صغيرة لا تكاد تكبرني إلا بسنوات ولكنها كانت الألفة^٩ في دروس مدارس الأحد التي تقام في الروضة بعد خروج الكنيسة، تنظف الغرفة الكبيرة وتعدّها وتمسح السبورة وترص أصابع الطباشير الملونة بالأحمر والأصفر والأخضر، وترتب الصور الدينية التي توزع على الصغار مجاناً، وتجمع كتب الترانيم بعد الدرس.

ويومها كانت الدنيا قد أمطرت طول الليل، وكان الشارع موحلاً، وكان حذائي الأسود الجديد يغوص في الطين...^(ص. 105-106).

يبرز هذا المثال أن التكراري المتشابه يخرق الانفرادي، ويتشكل استطراداً سردياً؛ فواضح أن الحدث الإطار يرتبط بذهاب أنا الفعل مع سارة إلى الروضة، غير أن السارد يتزلق فجأة إلى التكراري المتشابه كي يحيل على نشاط سارة الذي يتكرر في الزمن. ويبدو أن حرف الاستدراك، لكن، يمثل هنا أيضاً، وسيطاً للانتقال بين المحكيين؛ على أنه، عكس المقطع السابق، ليس استدراكاً

سرديا تخطيطيا، بل يتيح للسرد أن يوقف الانفرادي، مؤقتا، لبلورة بنية فعلية زمنية تحقق محكيا تكراريا؛ مما يظهر هذا التكراري المتشابه بنية سردية موحدة داخل بنية الانفرادي. ولعل هذا التداخل التواتري يعود إلى كلية الحضور الزمني لأننا السارد، لأنه يستطيع أن يدرج التكراري المتشابه، رغم أن أننا الفعل لم يكتشفه إلا لاحقا، داخل محكي انفرادي ذي تطور سردي كرونولوجي.

في الصيغة الثالثة، يمكن أن نتحدث عن وجود مظاهر سردية تواترية، يطلق عليها جونيت (1972) التكراري المتشابه الزائف (Pseudo-itératif)، حيث يلاحظ أن ثراء تفاصيل بعض المشاهد ودقتها يجعلان أي قارئ لا يعتقد، جديا، بكونها تكررت في الزمن دون أي تغيير؛ لذلك فإنها أصلا، مشاهد انفرادية تحولت بفعل العدوى التكرارية إلى التكراري المتشابه⁽¹⁾. ولئن كانت هذه الصيغة التواترية تنتشر، بصفتها وجها بلاغيا متعمدا في النصوص السردية التقليدية، فإنها في هذا المحكي، تأخذ شكلا جديدا، كما يبرز هذا المقطع:

كنت الملح حسين أفندي نائما أثناء النهار، على السرير الكبير في الغرفة الأخرى، تحت غرفة أبي وأمي، استعدادا لدورية الليل عندما يقوم ليفتح الكوبري، وكانت ست وهيبة عندما أذن الباب تفتح الشراعة الزجاجية وتراني وتردها وتفتح لي الباب وأعرف أنها خارجة من عنده، أنفاسها متسارعة قليلا ووجهها الطيب مضرج السمرة، وهي تسوي شعرها الخشن الوحشي الشكل بذراعها الملفوفة، فيظهر لي جانب صغير خفي من صدرها بين الإبط والثدي عندما أرفع إليها عيني وتقول لي: يوه الله يجازي سيطانك يا ميخائيل، عايز كتاب ثاني؟ هو أنت ما تشبعش روايات؟ تعال يا حبيبي أدخل" (ص. 14-15).

ترتبط هنا، جدة التكراري المتشابه-الزائف بزرع شذرة نصية لا يمكن إلا أن تكون انفرادية، داخل مشهد قدم كتكراري متشابه، حيث يستبعد أن تكرر ست وهيبة الخطاب الشفهي ذاته، كلما استقبلت "ميخائيل". وإذا كان ذلك يرجح إمكانية تحويل السارد مشهدا منفردا إلى محكي تكراري متشابه، فهو لا يعني أن "ميخائيل" لم يدخل إلا مرة واحدة إلى بيت ست وهيبة لإعارة الكتب، إنما يقصد به تحويل الاختلاف إلى الائتلاف، عبر تعميم شكل مشهد واحد على المشاهد الأخرى؛ وهو المشهد الذي أنتج فيه الخطاب الشفهي بالصيغة التي يقدمها هذا الملفوظ. ومن ثم،

(1) جونيت (1972)، المرجع السابق، ص. 151-152.

فالسارد لا يعتمد تقديم عينة مشهد متكرر، بل يسعى إلى إدخال المشاهد الانفرادية داخل فضاء لازمني، عبر تشييدها على بنية زمنية تقيد الديمومة، مما يجعله يتساوق مع الرؤية الزمنية التي تبحث عن تأييد لحظات الماضي الحميمة:

وفي الصيغة الأخيرة، يحدث أن يتشكل الانفرادي ضمن شكل التكراري المتشابه المركب: "وكانت أمي تخرج أيضا بالملابس الافرنجي، ولكنها هذه المرة كعادتها في مشاوير غيط العنب، لبست ملأها السوداء الناعمة النسيج، لفتها بإحكام ورشاقة، والبرقع الخفيف الأسود وعليه القصة الذهبية المدورة (...). وكنت أنا البس جلابة فاتحة الزرقة عليها خطوط طويلة حريرية داكنة الزرقة وحذاء أسود جديدا متين الجلد والشراب القصير عليه حلقة "استك" عريضة بيضاء ماسكة بشدة على منتصف رجلي" (ص. 24-25).

يبرز تفكيك هذا المقطع إلى تمفصلاته التواترية التباس الانفرادي بالتكراري المتشابه: فإذا كانت المتواليّة الأولى مشهدا تكراريا واضحا، فالتواليات السردية الموالية تؤسس، في الآن ذاته، مشهدا انفراديا وتكراريا متشابها، مما يفرز تراكبا تواتريا متشابكا؛ وينجم الالتباس، بين المحكيين، عند افتتاح حرف الإستدراك: لكنّ على صيغة خطابية تجمع بين التفرد (هذه المرة) والتكرار (كعادتها). ومن ثم، فالتوصيف الذي يتابع حركة أنا الفعل وشخصية الأمّ يحتمل للوهلة الأولى، أن ينظر إليه مشهدا تكراريا متشابها أو مشهدا انفراديا، لكن توغله في التفاصيل الدقيقة، خاصة في نهاية المقطع، يبرز علامات خلاقية (المظهر الخارجي للطفل) ترجح أن يكون هذا المشهد محكيا تكراريا يجبل بعناصر سردية متواترة.

بناء على هذا الاشتغال المتنوع لصيغ التواتر، يظهر، بشكل عام، أن التكراري المتشابه والانفرادي يعقدان بينهما علاقة سردية خصبة؛ يتصارع ضمنها، دلاليًا، النزوع إلى المطلق والانشداد إلى نسبية شروط التجربة المعيشة المستعادة.

والحال أنه يمكن أن نرصد، أيضا، هذا السعي إلى المطلق في نوعية الرؤية الزمنية العامة، حيث يتشكل النسيج الزمني الداخلي كله وفق رؤية داخلية لازمنية إلى المواضيع الخارجية؛ ويتجلى ذلك أولا، في محاولة المحكي الانفلات من الزمن، عبر طرحه للطفولة كالحظات مستمرة في المراحل

الزمنية الأخرى⁽¹⁾. وتنبعث، من حين لآخر، خطابات تعليلية تحيل بشكل مباشر، على هذه الديمومة الزمنية، نذكر منها هذا المقطع:

وفي عتمة آخر العمر التي استضاءت فجأة بالحلب الزاخر القابض الفسيح كنت أعرف أنني أعتنق أيضا وهيبة وأنسم عجيبة أنوثتها. وكانت هناك، في داخل لدونة جسدها الخصب، حسنية المقهورة الحنون، وكان شعرها القصير الخشن حيا تحت أصابعي، وكنت أحوط عليها بذراعي دقت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحرية يتقطر مني دم نزر^(ص. 22).

ثمة لازمنية تلغي تقسيم الزمن المادي إلى الماضي والحاضر. فلئن كانت علاقة أنا بشخصي وهيبة وحسنية، قد نشأت في الطفولة، فإنها تستمر بشكلها الأولي إلى عتمة العمر، فتحدد الفضاءات الزمنية وتتداخل الذات، ويغدو الآن، في الآن ذاته، الطفل والشيخ، وتلتبس صورة حسنية بصورة وهيبة في الماضي والحاضر معا. لذلك، تمثل اللازمية تجسيدا لمقاومة (العشق) لعناصر الزوال.

ويتعضد هذا المنحى اللازمي الإطار بتكثيف الخطابات الحلمية والاستبهامية والرؤى التهيئية...؛ وهي كلها تنفلت من مادية الزمن اليومي، بحثا عن المطلق، كما يعكس ذلك هذا الملفوظ القصير: 'وكان هذا العنصر الرفيق الثقيل يحملني ويسندني في نزولي الذي لا زمن فيه' (ص. 175). هكذا... يبنى الحكيم زمنيته وفق منطق زمني حكاياي جديد يرتكز على حركات زمنية متعددة، ويحاول أن يجعل من مكون الزمن فضاء لبلورة مقصدياته الدلالية التي لا تخرج عن ثنائية المطلق/ الخلود/ الحياة والنسي/ العدم/ الموت.

III - العلاقات النصية الداخلية

تفترض مقارنة التشابكات النصية، داخل ترايبا زعفران، تحقيق مسارين تحليليين: يستهدف الأول الربط النصي بين البنية السردية الكبرى، وبنية سردية صغرى، بينما يسعى الثاني إلى الاقتراب من شبكة العلاقات التي تحكم العبورات النصية داخل المقاطع السردية أو في ما بينها. على أن هذين المسارين يتكاملان ويتداخلان في نزوعهما إلى استجلاء انسجامية النص السردية،

(1) يبحث الحكيم الشعري عن الانفلات من الزمن، من خلال إعادته الصعود إلى جذور الحياة والتاريخ والعالم. فعلى عكس الخيال العلمي، قلما يهيم المستقبل. ومن ثم، يأتي هذا العدد الكبير من النصوص التي خصصت للطفولة. طادبي (1978)، المرجع السابق، ص. 85.

بناء على علاقاته التماثلية. ويكتسب هذا المنحى إجرائيته، بشكل خاص، عند تصديده لشكل سردي يشيد أجناسيته، كما رأينا في بداية هذا الفصل، على التبلور ما بين شكل قصصي قصير (الأجزاء السردية)، وبين شكل روائي يحتضن التفرع والتعدد داخل وحدته النصية.

1- صيغ الانشطار المرآوي:

1-1- صيغة الانعكاس التخيلي:

يرتبط التحديد المرجعي لمفهوم انشطار الملفوظ، بوقوع محكي صغير ازدواجا وتكثيفا انعكاسيا لمحكي كبير يدججه، مما يحيله محكيا استشرافيا لنهاية القصة. والحال أن إعادتنا بسط هذه الملاحظة، كفيلة بتنبهنا إلى عدم إمكانية استثمار مفهوم الانشطار المرآوي، داخل نص سردي كترابها زعفران، وفق هذا التحديد الأصلي الذي ينبثق من النصوص السردية التقليدية؛ لأنه نص يفتقد لمواصفات التحريك الملائم لمثل هذا الاشتغال الانشطاري، على اعتبار أنه، كما رأينا سابقا، ينتمي على استعادة مجموعة من اللحظات، تتوزعها الأجزاء السردية، بصفاتها محكيات شذرية. بيد أن ذلك لا يحول دون ملاسة صيغة الانعكاس التخيلي داخل ترابها زعفران، لأن لكل نص سردي، يوظف تقنية الانشطار، منطقها الخاص في المجاز انعكاساته، تبعا لشكل بنائه السردى ونوعية تعالقاته الداخلية. ومن ثم، لن يتعلق الأمر بالتفاف نظري على التحديد الأصلي للانشطار؛ بل يفترض استثمار جوهره، لمقاربة ظواهر سردية تفضى في النص تكوينات انعكاسية: فباعتباره كما يقول دلنباخ (1976) عامل عكس وتوحيد الأجزاء المشتتة، من خلال الاستعارة الجاذبة (Aimantée)⁽¹⁾ فإنه يتيح معالجة الانعكاس الداخلى في مظهراته المتعددة، وهكذا، يمكن أن نتعامل مع الملفوظ الموالي:

أنزلت قدماي إلى أرض ألف ليلة وليلة ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن. ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهریار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواربها العشرين اللاتي يواقعن العبد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل وما تلاء من تنكيل وتقتيل، والأميرة شهرزاد تنزل من آتومبيل باركار" مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد علي في شارع فؤاد، وينحسر

(1) انظر المقدمات النظرية.

الفسطان الحريري عن فخذيهما السمرابين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما (...).
ودر صدري بالشفقة والخوف على أولاد المساتير المسخوطين كلابا تنبح وتتغطى منهم الحريم حياء،
والمسحورين حيرا وبغالا تعتل الأثقال وتدور بأحجار الطواحين الثقيلة بفروع من خشب الجميز
(...) والعبيد يكدون وتنقصم ظهورهم في الوديان والحاجر والأهوار، والجواري الرافعات
اللاعبات بالدف والعود، وقتلى الحب، وصرعى المكائد، والأبرياء يؤخذون بجرائر الماكرين،
والصعايدة يحملون شلالات الدقيق البيضاء الدسمة الانبعاجات على ظهورهم القوية (...).
والبنات الصغيرات صدورهن ضيقة ونحسوفة وشعورهن الخشنة ملفوفة بالمردورة البيضاء غير
النظيفة ينحنين طول النهار بالإبرة والخيط، وجوههن الشاحبة تلتصق بالقماش الأسود في مشغل
روزا الشامية يفقدن عيونهن وكنت هناك والترامواي يدهم الصبيان وتطير أشلاؤهم الدامية، سيقانا
عارية مقطوعة ورؤوسهم تندرج على حجر البازلت الأسود النظيف (...). وجلت بيدي في جميع
الجهات حتى وصلت إلى قباب كثيرة الحركات والبركات عرفت من أسمائها خان أبي منصور
وحبق الجسور والسسم المقشور، وفهمت أسرار البوس والمص والعض والغنج والشهقات
واشتعل جسمي بالشوق فتبقت واشتدوت وتوتر البرعم النابض المنتصب وجلجلت نواقيس
الساعة وسطح العالم للمرة الأولى بلب المعرفة وانهمر الطوفان ووجدت نفسي فلكا طافيا على
الغمر وليس بين أمواج اليم العاتية من طريق، ومازلت أطفو وأغوص' (ص. 77-81).

يقتضي القبض على انعكاسية هذا الملفوظ، ضبط أسس تكثيف الاستعاري للعوامل
التخييلية التي تبلورها الأجزاء السردية؛ وهو ما سيحيل عملية التحليل متابعة لطرق انتساج محاور
التماثل بين النص السردى وهذا المظهر النصي الانعكاسي.

والحال أن بسط هذا الملفوظ على طوله، سيتيح إمكانية إبراز تمفصلاته النصية الحاملة
للانعكاس داخل مسار سردي قصير، ذلك أنه يتبلور على شكل محكي شذري تمتزج في بنيته
السردية مقومات صيغ الحلم والرحلة الذهنية: فاستعمال فعل أنزلت' للدلالة على فعل الانغماس
في عوالم ألف ليلة وليلة، هو الفعل ذاته الذي يستعمل للتأشير على الدخول في رؤى تهيئية أو
حلمية، وتتعضد هذه العلاقة عندما يتكرر فعل 'الانزلاق' إلى هذه العوالم، بوصفها مادة حلمية: 'في
غمرات الحمى كنت قد انزلت إلى أرض ساخنة عامرة (...). وكنت عاريا وحوالي الجواري الخود،
أراهن وأحسهن ناعمات مليئات الأجساد...' (ص. 147). بيد أن 'الانزلاق' إلى أرض ألف ليلة
وليلة غير 'الانزلاق' إلى الحلم: فإذا كان هذا الأخير يتبعه فعل التيقظ (تيقظت)، فالأول يتشكل،

استعاريا، انزلاقا أبديا (لم أخرج منها حتى الآن)؛ وهو ما يدل على استمرار تفاعل أنا الفعل مع عوالم الحكايات إلى رهن التلفظ، بمعنى أن الحكايات الخارجية تمثل فضاء لعودة أنا الفعل. ومن ثم، فقوله بعدم الخروج منها، يتيح للملفوظ الانعكاسي أن يكثف التجربة المعيشة في كليتها.

بناء على ذلك، يصهر النص السردى النص الخارجى: ألف ليلة وليلة في بنيتها السردية، اعتمادا على علاقة تناص خارجي جديد، فيحيل عوالمه إحدى تكويناته النصية الداخلية. وتنتج صيرورة هذا الإدماج عن فعل قراءة ينجزها أنا الفعل للنص الخارجى، وفق مقصدية استعارية وجمالية، ليستحيل، عبر تمام مطلق مع أحداث وفضاءات الحكايات، شخصية شاهدة وفاعلة داخل النص الخارجى ذاته. والحال أن شكل هذه العلاقة التناصية ينضج شروط الانعكاسية النصية الداخلية، بفعل عملية تحويل النص الخارجى، كي يكثف النص السردى الذي يرهنه.

يمكن القول إن الملفوظ السردى، أعلاه، يحمل في ذاته علامات نصية يبني عليها مشروعه الانعكاسي: فتقويض الحواجز الزمنية والحكاية والتخيلية الذي يفرز الانتقال التزميني لأنا الفعل، يستتبع إسقاطات تخيلية متعددة على واقع النص الخارجى انطلاقا من واقع النص السردى الدامج، فتحدث بينهما انتقالات فجائية، وغير منطقية، على مستوى الشخصيات والأحداث والفضاءات. هكذا مثلا، تتجول شهرزاد في شارع فؤاد، بصفتها موضوعا استهيايا. وتلتبس صور الصعابدة المتعبين والفتيات المقهورات في مصنع روزا الشامية، والأطفال الذين يصرعهم الترامواي، بصور العبيد والمقهورين والقتلى في حكايات ألف ليلة وليلة.

بناء على شكل هذا التفاعل النصي الخارجى، يظهر أن الملفوظ الانعكاسي يستند إلى تلازم الجنس والرب، كقاعدة للاختزال وتكثيف البنية السردية الكبرى، حيث يستحيلان حقلين دلاليين تنشدا إليهما التفرعات النصية في مختلف تمظهراتها. وبما أنه يتعذر الحديث، هنا، عن التكتيفية الاستشرافية التقليدية، لأسباب أشرنا إليها في بداية هذا المحور، فالصبغة التكتيفية التي يشيدها هذا الملفوظ تكتسب هذه الصفة من مستوى اختزالها لصراع هذين الحقلين الدلاليين؛ وهو ما ينقل التحليل إلى متابعة الخيوط النصية الاستعارية التي تربط الملفوظ بالنص السردى.

يمكن أن نستثمر حصيلة التحليل في المحور الأول، للإحاطة بصيغ تلازم هذين الحقلين الدلاليين داخل الأجزاء السردية، حيث يتشكل الحقل الدلالي الأول (الجنس/ الشهوة) ضمن ميولات أنا الفعل العاطفية إلى نساء متعدّدات (حسنية، زيزي، رانة، نعمة، لندة، أسكندرية، إستر، كاترينا)؛ بينما يرتبط الحقل الثانى (الرب/ الأم) بكل أشكال تقويض العلاقات العاطفية

والفضاءات الحميمة، ويحضر، تحديداً، في نهاية اللحظات التي يستعيدها أنا السارد، سواء في وسط الأجزاء السردية أو في نهايتها.

ويمكن أن نقيس حجم هذا الحضور على حساب حضور الحقل الأول، بناء على هذا الشذرة الحوارية:

قالت له: كانت طفولتك مدللة

قال: كان الموت فيها كثيراً (ص. 193).

واضح أن الموت لا يحيل، فقط، على النهاية الفيزيائية، إنما يشمل، استعارياً، كل المشاهد الأليمة التي يزرع بها النص السردى، وتشكل سياجا نصيا يحصر مشاهد الحياة بصيغها المختلفة؛ وهو ما تكشفه ملفوظات جديدة، خاصة تلك التي تختتم بها الأجزاء السردية. ويمكن أن ننطلق من الملفوظ الموالي، بصفته بؤرة نصية، يعيد النص السردى إنتاجها على نحو يزكي الملفوظ السابق ملفوظاً إنعكاسياً:

على هذه الحافة المشهة القلقة، بين الحياة والعدم، وطني الذي لا أعرف كيف أستقر إليه. أنظر إلى البحر وأفق الغامض، أعرف أنه لا شيء وراءه، أبداً، هذا امتداد لا نهاية له للعباب المجهول، إلى ما لا نهاية له. وكأنني أرى شاطئ الموت نفسه، سوف أعبره، بلا عودة ولا وصول.

مياه كثيرة لا تفرق عشقي، والسيول لا تغرقه. صخرة ناعمة الحنايا أنت في قلب الطوفان، سفوحها ناعمة غضة بالزروع اللبنة، بالسوسن والبيلسان، ترابها زعفران، خصب وحي، ترف عليها حمامة سوداء جناحها مبسوطتان حتى النهاية، لا تكف رفرقتها في قلبي (ص. 126).

يظهر أن اللعبة الاستعارية، في هذا الملفوظ، تشبك علامات نصية متعددة للإحالة على التجربة المعيشة لأنا الفعل، ففي كشفها عن موقعه، تستعير صورة الصخرة وسط الموج، لتقريب وضعه الاعتباري في خضم صراع الحياة مع العدم، بصفتها محوري الدلالة العميقة في النص السردى.

الحال أن هذا الاستبدال الاستعاري يأخذ بعداً جديداً، عندما يؤدي بروز الوحدة اللغوية 'عشقي' إلى تكثيف تداخل العلامات النصية، حيث تغدو الصخرة، في مقاومتها للفرق، استعارة على مقاومة العشق (الحياة) لأسباب الموت (العدم). غير أن صمت أنا عن تحديد موضوع عشقه، يفتح المجال لتأويلات متعددة، خاصة أن ضمير أنت لا يحيل إلا على صفات المعشوق، عبر بديله

الاستعاري: الصخرة. ومن ثم، يتساقط تغفيل مرجعية هذا الضمير، مع نزوع النص السردي إلى المزج بين مواضيع العشق المتعددة. ولعل ضبط هذه العلاقة، أساساً، في الوحدة اللغوية ثرابها زعفران، باعتبارها، أيضاً، عنوان النص السردي، يكثف، بشكل عام، علاقات أنا الفعل بمواضيع رغبته: فالقول بأن تراب الصخرة زعفران يستتبع، بناء على الماثلة السابقة، القول بأن تراب الحياة (الماضي المستعاد) زعفران. لذلك، يستعيد التعارض الدلالي محوري هذا التلازم تعارض التلازم السابق بين صور الموت وصور الحياة.

والحال أن العلاقة الاستعارية الأخيرة في هذا الملفوظ، تعيد تثبيت تربص الموت (الحمامة السوداء) بالخصوبة والحياة، فتشكل صورة نووية تتواتر باستمرار، وفق مظهرات نصية متعددة، داخل الأجزاء السردية الأخرى. ويمكن أن ندرج بعض خطابات أنا السارد التي تفرز تنويعات نصية لهذه الصورة النووية:

ج: 1: "وكنّت أحوط عليها بذرعين دقت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحرية ينقطر مني دم نزر" (ص. 22).

ج: 2: "وتنقض علي نورسة سوداء، صدرها صلب ومدور ومكتنز، وفي مقارها الطويل الجراح رائحة أعشاب البحر الحادة، وهي تنظر إلي بعينين فيهما حكم علي بالقتل" (ص. 40).

ج: 3: "وعرفت أنني ساحبها، في آخر العمر، حبا كأنه الموت، وأن قلبي هو ساحة بحرها اللجي الجياش أبداً بأمواج لا هدوء لها" (ص. 59).

ج: 5: "وأعرف أن الظلال السوداء عندئذ، سوف ترفرف علي، وتسقط، من السماء الخاوية" (ص. 102).

ج: 7: "والهواء الملحي يملأ صدره، والعالم منفي وكأنه غير موجود. أحس طعنة من سن حادة، مدفونة في جنبه..." (ص. 151).

ج: 8: "قال: وعرفت أنه سيكون ما لا بد أن يكون، وأني في الزمن الثاني، سوف أمنح أن أنهل من جنى العناقيد، لأن العنب قد نضج.

سقطت حبات العنب من عيون الصقر حور، ونطف الدم من العناقيد" (ص. 177).

ج: 9: "وأحسست أجنحة الحمام المشتعل بوهيج النار ترفرف حولي وتصعد بي، في زرقة السماء الصحو الناعمة، محترقا من غير انتهاء" (ص. 202).

يلاحظ أن هذه التكوينات الاستعارية، تندرج ضمن بنى نصية تختتم الأجزاء السردية، فتشكل صورا متماثلة، تفضي إليها محكيات صغرى تتنوع مواضيعها. ويتضح أن هذه الصور تنحو إلى تكثيف الدلالة العميقة التي حاولت المحكيات الصغرى أن تبلورها، كعلاقات عشق متعددة تتقوض باستمرار، أي أن الرغبة في المطلق والخلود التي تصطبغ بعوامل النسبي، تتجسد نصيا في صراع الحقلين الدلاليين للجنس والرعب.

والحال أن إعادة قراءة الملفوظ (الانعكاسي) السابق على ضوء هذه النتائج، تبرز أن يحقق انعكاسيته من خلال تكثيفه للمطلق الذي تبحث عنه أنا الفعل في علاقات عشق متعددة؛ وهو ما يتأكد في موقع نصي آخر: "وأن هذه الجنينة هي بستان ألف ليلة وليلة المسحور الذي طالما التقى فيه المحبون خفية وعرفوا - كما عرفت - من فنون العشق ما لم يعرفه من قبل بشر" (ص. 200).

من ثم، لم يكن فيه منطوق تراتب الحقلين الدلاليين تلقائيا، بل يخضع لمقصدية جمالية ودلالية تفرص على أن تشكل نهايته، عكس نهايات الأجزاء الأخرى (التكوينات الاستعارية)، تثبتا لانتصار أشكال الحياة على أشكال الموت؛ ذلك أنها نهاية تقدم فضاء إيروتيقا يحيل على تحقيق المطلق، وتراجع مظاهر الحرمان ومرجعيات التسلط والرعب. ولا شك أن إشارتها كذلك إلى صورة الطفو على الغمر¹ تشبك، دلاليا، مع الصورة النووية للصخرة وسط الموج، فتعكس مقاومتها الأبدية لمحاولة الاستحواذ عليها. وتتعضد، هذه العلاقة بين الصورتين، من خلال تهيئتهما لعلاقة تشابك نصي أكبر؛ إذ إن توظيف الوحدة النصية: "ترايبها زعفران" للإحالة على دلالة الصخرة (الخضب/ الحياة)، هو، في الآن ذاته، توجيه دلالي للضمير الغفل في عنوان النص السردى: "ترايبها زعفران"، وتناص مع إحدى حكايات ألف ليلة وليلة التي وظفت الوحدة النصية ذاتها، في خضم وصف جزيرة وسط البحر⁽¹⁾.

بناء على ذلك، يتضح أن النص السردى يؤسس انعكاسيته التخيلية على شبكة من العلاقات الاستعارية؛ مما يجعل مقارنة مستوى انعكاسه داخل الملفوظ المنطلق، تقتضي عملية ذهاب وإياب بينهما: فالبحث عن محاور الانعكاس يتخذ مسارا تحليليا ينطلق من التفاعل النصي الخارجي

(1) ينهنا إلى هذه العلاقة محمد براءة (1996) بقوله: "وليس مجرد صدفة أن يختار الكاتب عنوان مجموعته من قصة حاسب كريم الدين (الليلة 483) التي يرد فيها وصف بلوقيا للجزيرة التي تسكنها ملكة الحيات... وساح فيها فرأها جزيرة عظيمة ترايبها الزعفران وحصاها من الياقوت والمعادن الفاخرة، وسياجها الياسمين".
استثلة الرواية أسئلة النقد، ص. 126.

بين النص السردى ونص ألف ليلة وليلة، ثم يحاول أن يضبط الانجذابات الاستعارية التي يمارسها الملفوظ الانعكاسي، الذي ينبثق من هذا التفاعل، على الحكيمات الصغرى؛ وبذلك، يفضي إلى تأسيس انعكاسية داخلية لا تكشف، فقط، مسار البحث عن المطلق، بل هي عامل تجميع التشتت والتناثر النصيين ضمن ثنائية الخلود والعدم.

1-2- صبغة انعكاس التلفظ:

تقتضي معالجة هذا النوع الانشطارى ضبط العلاقة الانعكاسية بين المحكي والملفوظ الذي يعكس (Mír) من خلاله، تجربة تكونه الخاص. ولأنها، مبدئياً، علاقة تلفظية، فهي تحيل على تحقق نشاط منتج نصي داخلي تكثيفاً لنشاط ترهين السارد الأول، بصفته ممثلاً للمؤلف الضمني في إنتاج العمل السردى.

الواقع أن تشكل الانعكاس التلفظي في محكي ترايبها زعفران يخضع، كما الانعكاس التخيلي، لخصوصياته الترهينية والهيكليّة: فواضح أن جزءاً سردياً يحتضنه ضمن سياق تلفظي خاص، إنما يفترض فيه أن يلتقط نشاط السارد في كل الأجزاء السردية. ومن ثم، تغدو المقاربة عملية تحليل مركبة تمزج بين ضبط الانعكاس وكشف طريقة تخصيص اشتغاله داخل النص السردى. ويظهر أن الملفوظ الموالي يضطلع بهذا الدور الانعكاسي، نظراً للتماثلات التي ينسجها بين شخصيته وترهين السارد الأول:

تُفترتي تجلس على منصة عالية بدرجتين عن الأرض، وبجانباها أصص زرع بنفسجي وحشي مهتدل تحت ستارة ثقيله زرقاء عليها رسم أعواد اللوتس القائمة الطويلة تنتهي بازدهار مقوس تخطيطي الزخرفة. تاجها الأزرق المقطوع السطح معقود بشريط مذهب التطريز، وكأنها تنظر إلى ما وراء الصورة، وجهها صارم ودقيق فيه شبه ابتسامة، وصدرها عار تماماً لا يغطيه إلا عقد عريض متعدد الحلقات بالأزرق والأصفر وثدياها صغيران وقائمان في دورانها ليونة متماسكة مخروطة، وينسدل على فخذها ثوبها الحريري الأبيض اللدن الطيات. أمامها، من بعيد وإلى تحت، المثال يضع اللمسات الأخيرة في تمثالها، جالسا على كرسي بغير ظهر وإحدى ركبتيه مثبنة، نصف جسمه العلوي عار خشن الأضلاع وشعره جعد مربوط بعصابة رفيعة من القماش الأبيض، ويلف على حقويه إزارا معقودا بحزام قماش أحمر، لا يصل إلى ركبتيه العاريتين. وهو يرفع إليها عينين

عابدتين. وبجانبه قصاص الألوان الصغيرة وفرش التلوين، والقادم والإزميل والمساطر والإبر الطويلة وسائر عدة مهنته" (ص. 87-88).

بناء على حصيلة تحليل مكون الوصف في المحور الأول، يتحول توصيف صورة: نفرتيتي والمثال، من خلال اعتماد بنية فعلية متحركة، إلى ملفوظ حكاكي. ويتجلى ذلك، بشكل خاص، في متابعة حركات المثال، كأنها تنبثق من مشهد متحرك (يضع اللمسات، يرفع إليها عينين عابدتين...)؛ وهو ما يسفر عن عملية تخطيط تحقق فني، يخلد من خلاله المثال/ الفنان علاقته بنفرتيتي. ولأن هذا التحقق يرتبط بإنجاز نشاط النحت، فهو يتطلب عملية تحويل مادة خام (الحجر) إلى تشكيل فني (نسخة) للمرأة المعبودة. والحال أن المثال يحقق تمثليته (Représentativité) من خلال تمفصل نشاطه على نشاط السارد؛ وهي صيغة تلفظية انعكاسية ترتبط درجة التماثل بينهما بشكل إعادة السارد الأول قياس حركته بحركة بديله: المثال، مما يقتضي القبض على التمظهرات التلفظية التي يكثفها المنتج البديل ضمن ممارسته الفنية. ويمكن أن نستند في البدء إلى هذين الملفوظين:

1. "ويقول: ما معنى هذا التوجع الصعب، وضعف النفس، ولذع الحنين القديم؟ وما قيمته؟ ليس هذا كله معروفاً ومأثوراً، قرب نهاية الأمر؟ فما عكوفك المثير للسخرية قليلاً، على ما باد واندثر؟" (ص. 96).

2. قال: لم أكن أعرف أن البكاء على الأطلال موجه بهذا الشكل. أطلال الطفولة والصبا والشباب التي تقوضت، وما زالت رسوماً ماثلة، عبر دراسة بعد، وأنقاض القلب الذي دمرته أجماد معاشقه ولكن أعمدته قائمة لا تريد أن تنقض ولا تريد أن تنقضي" (ص. 127-128).

يمثل هذان الخطابان التعليقيان ميّتا-تلفظاً استعارياً يحيل على نشاط السارد الأول الذي يستعيد الفضاءات الزمنية الماضية (الطفولة الصبا والشباب). ويظهر أن النسيج العلائقي الذي يشبكه بنشاط المثال، ينبثق، أساساً، من جوهر اشتغالهما ضمن فضاء الفن، ذلك أن أنسا السارد ومثله المثال يمارسان معاً، رغم تباين الأساليب ومادة الإشتغال، عملاً فنياً، وتغدو الأنقاض عند الأول بمثابة المادة الخام عند الثاني؛ وهو تماثل استعاري يتعضد بتماثل نوعية الاحساس الذي يربط كليهما بموضوع اشتغاله، حيث يمكن أن نقرأ في عيني المثال العابدين توجع وبكاء أنسا السارد؛ مما يجعل ألم الخلق الفني محور تماثل آخر بين النحت والكتابة. والحال أن إعادة تفصيل هذه التقاطعات

الرئيسية تقتضي من التحليل أن يصادي بين تحويل الكتابة للتجربة المعيشة (واقعية أو متخيلة) إلى نص سردي، وبين تحويل النحت للمادة الخام إلى عمل فني (تمثال نفرتيقي). ولعل عنوان المحكي ترابها زعفران يشكل منطلقا للكشف عن هذا التصادي، حيث إنه يكثف، استعاريا، سمات تحويل الشيء إلى نقيضه قصد تخليد مرجعيتة: فالتراب يغدو في هذا السياق استعارة على وضعية بدئية (مادة خام) تستلزم جهدا في الكتابة (النحت) لتحويلها إلى وضعية نهائية، يستعار عليها بالزعفران. على أن هذا التحويل الواضح عند أمثال الذي يطوع الحجر ليحيله عملا فنيا، يغدو تحويلا معقدا عند أنا السارد، لأنه يخضع لإرغامات المادة الحولة وطبيعة الوسائط الفنية.

يكشف الزعفران، بدلالته على التوهج والحياة، عن نزوع السارد، كما أمثال، إلى تأييد اللحظات الماضية، حيث تشكل له الكتابة بعثا للمندثر والمتقضي سعيا إلى المطلق. وهنا، يمكن ملاحظة أن أنا السارد يستعير، من الشاعر القديم، وقفته الفنية على الأطلال، ويستثمر كثافتها الرمزية، في صياغة قضيته التلفظية، إذ لا يكتسب الطلل قيمته لديه إلا بكونه منظومة من التذكريات والايحاءات والصور؛ وهي منظومة تعالجها الكتابة ضمن نص سردي يحرص على ديمومتها، كما رأينا ضمن محور الزمن.

من جهة أخرى، تتيح علاقة العشق التي تربط أمثال "نفرتيقي" إمكانية توسيع دائرة الانعكاس التلفظي؛ ذلك أن المتوالية السردية: "يرفع إليها عينيّين عابدين"، تعكس بتبريرها لنشاط النحت، حوافز العشق التي تحرك أنا السارد صوب استعادة علاقاته المتعددة بالنساء والفضاءات القديمة، ويتقوى هذا المظهر التمثيلي بنزوع أنا السارد كذلك، إلى التعالي بمواضيع عشقه، إسوة بأسطورية "نفرتيقي"، حيث إن النص السردي يعج بمناجاة عديدة تأسطر المرأة المعشوقة، نذكر منها ما يلي:

- أينما توليت، في الغمض وفي الصحو، وكلك مشتهاة، فثم هذا الوجه أمامي، وجهك' (ص.150).

- أكمة موزقة بالأشعار ومزهرة بورد البريار.

الكرمة السماوية لا يأكل من عناقيدها إلا المغبوطون' (ص.176-177).

بناء على ذلك، لا يقتصر البديل الاستعاري، أمثال على تكثيف النشاط التلفظي، بل يكثف ذاتيته أيضا، بمعنى أن صدور ممارسته الفنية عن تجربة العشق تكثف تجربة "أنا" السارد بشكل عام.

هكذا.. يظهر أن العناصر الانشطارية التلفظية والتخييلية، ليست معطى نصيا جاهزا، بل يستدعي الكشف عنها استقراء سياقات تلفظية عديدة؛ حيث إن المجدال خيوط التماثل النصي، عبر الانعكاس، يرتفع إلى الملمة التشظي، سواء على مستوى المضمون أو الشكل، حول رحمن نصيين يكتفان النشاط التلفظي وتجليات الدلالة.

2- العبورات النصية:

سنحاول، ضمن هذا المحور الفرعي، معاينة مسالك نصية أخرى يعتمد عليها محكي ترابها زعفران، لتحقيق تماثلاته الداخلية. وسنستند في إنجاز ذلك، على مفاهيم إجرائية، سبق لفصل المقدمات النظرية أن تناول تحديداتها عند جان ريكاردو (1973)، ويتعلق الأمر بعمليات تناظر صغرى أو كبرى تفرع السرد إلى متواليات متعددة.

2-1- العمليات التناظرية الصغرى (التماثلات).

يتيح متابعة هذه العمليات النصية ضبط التفرعات السردية بالفعل (Actuel) أو بالقوة (Virtuel) من خلال عبور التكرار وعبور الترادف التقريبي؛ وهما "عبوران" بسيطان، يصعب حصرهما، نظرا لكثافة اشتغالهما. على أن المقاربة ستوقف عند بعض مظاهرهما، بناء على تجسيدهما لإشتغال التناظر العام، ضمن هذا المستوى.

2-1-1- التناظر التكراري:

لا شك أن التفرع النصي عبر لفظي الأبيض والأسود، يعتبر من أبرز عمليات العبور الصغرى، لأنه يناظر عددا كبيرا من المتواليات السردية رغم تباين مواضيعها. ويمكن أن ننطلق من هذه المتوالية: "الطائر الأبيض الرؤوم يطبق علي بجناحيه الأسودين الوثيرين، يرفرفان، حنانه قاتل و لا غنى لي عنه" (ص 89). بصفتها قياسا، نقيس عليه المتواليات الأخرى. ويظهر أنها تنبني على تعارض دلالي، سيحصر مسار العبور بين متواليات يحمل ضمنها اللون الأبيض قيمة وجدانية إيجابية (الرؤوم، حنان) ومتواليات يحمل ضمنها اللون الأسود قيمة سلبية (قاتل). ولعل هذه الثنائية تعيد إنتاج ثنائية الإضاءة والتعميم التي تحكم منطق إنتاج المادة الحكائية، حيث رأينا في المحور

الأول أن علاقات العشق المتعددة (الإضاءة) تتعرض للتقويض باستمرار، بسبب تدخل قوى تعتيمية خارجية.

بناء على ذلك، سنركز، أساساً، على متواليات ترتبط في ما بينها عبر العبور بالقوة. لأنها ستكون من تحقيق عبور نصي بين الأجزاء السردية.

بالنسبة للون الأبيض، يمكن القول إن هذه العتبة النصية، تقيم مساره استعارياً: هي وجد وفقدان بالمدينة، البيضاء - الزرقاء التي نسجها القلب" (ص.5). وهنا، يبرز أن اللون الأزرق، كما اللون الأبيض، يحمل قيمة إيجابية:

- 1- "أحتفظ فيها بكنوز طفولتي. عظمة كعب بيضاء..." (ص.13).
- 2- "يغرف لي بمفرقة الطويلة البيضاء من قلب القدرة" (ص.24).
- 3- "وأنا أنظر إلى عناقيد البلح الأخضر المدور تقريباً بغضارته الكثيفة تحت السعف العريض وهو يهتز بأطرافه الشوكية المسننة على زرقاء السماء التي تكاد تكون بيضاء (ص.42)/ ترتدي المايوه القماش الأزرق المكشكش الأكمام عند أعلى ذراعيها" (ص.50).
- 4- "خلعت له قميصها الحريري الأبيض" (ص.74).
- 5- "زرقاء الحلم الداكنة هي لون العالم" (ص.88)/ يبيض جسد الطحلب شيئاً فشيئاً فإذا هو غض وناعم" (ص.100).
- 6- "ذابر السرير الأبيض المخرم/" لمة الجاز (...) شعلتها البيضاء مديّة" (ص.103).
- 7- "مصاييح النور، عناقيد خماسية من حبات كبيرة بيضاء لدنة النور" (ص.131).
- 8- "كانت تلبس فستاناً حريراً، أبيض" (ص.153)/ "فيها شموع موقدة تحت أيقونة العذراء، بثوبها الأزرق" (ص.170).
- 9- "هبت نفحات غريبة باهتة الحلاوة، كأنما لم تكن هناك من قبل، من أزهار كبيرة بيضاء عروقتها طرية وقوية تبتل في الماء الصافي الذي ثبت كأنه جامد وشفاف، في فائز زرقاء رقيقة الزجاج" (ص.184).

أما اللون الأسود، فلا يمكن اختزال تكراره الكثيف في النص في دلالة واحدة، لذلك سنقتصر على المتواليات التي تتعارض في تفرعها مع متواليات اللون الأبيض-الأزرق. ويظهر أن هذه المتوالية: ألحلم لم ينطق. اسودت شفتاه" (ص.89)، تراكب أيضاً، في تناقضها مع المتوالية

السابقة (زرقة الحلم الداكنة هي لون العالم)، ثنائية الأسود-الصمت، مما يجعلها قياساً لحصر العبور النصي بين متواليات عديدة:

- 1- "وأنا أسمع قرعقات البازلت السوداء. وكانت حسنية مرمية تحت سنابك الخيل الحديدية التي تغطاً عظام صدرها وعيناها مسددتان إلي من الأرض، صلبتين وينسكب منهما حنان صامت لا أريده" (ص. 21).
- 2- أنا أعلق شارة معدنية سوداء مكتوباً عليها الجلاء (ص. 32) / "وعربات الكارو الطويلة واقفة تحت الجدران المصمتة الخشنة" (ص. 34).
- 3- "صدور القاطرات أقراص سوداء كاملة الإستدارة" (ص. 49) / عتمة المغيب، وإيقاعات العود لها رنين شجي ومجوف ومتلاحق الرعشات، وقد صمت أفندي" (ص. 53).
- 4- "وكان البيت صامتا تماما ومظلماً" (ص. 72) / "وجوههن الشاحبة تلتصق بالقماش الأسود في مشغل روزا يفقدن عيونهن" (ص. 79).
- 5- "صدر الطفل متلئى بدقات قلبه العالية، وهو يرى على الشجرة وبين الورق المترابك في الظل والنور، سرباً من الطيور السوداء، طويلة الجسم، كثيرة بلا عدد، واقفة، صامتة" (ص. 84).
- 6- "جالسات بصمت وانكسار (ص. 116) / حمامة سوداء جناحها مبسوطتان حتى النهاية" (ص. 126).
- 7- "لكن الدم ينز ببطء من يدي النحاس باشا المبسوطتين المدقوقتين بأثار ندبة غائرة سوداء" (ص. 132) / "وحشة النور الخافت بعد جلجلة الصرخة، خاوية وصامتة" (ص. 135).
- 8- "صفائح مياه صدئة، وطسوت سوداء" (ص. 153) / "وهدير محرك الطائرة بغيد وعال ولكنه مسموع بين انبثاقات الطلقات من المدافع المضادة للطائرة، في الصمت الذي يجعل المدينة أكثر شفافية واتساعاً" (ص. 165).
- 9- "والحجر في حيطانه أسود ومضلع وكثيف، وأمامه الشجر الذي تهتز أصانه الثقيلة. والحمام الذي كان يهدل ويشقشق بشدوه المكتوم الرتيب طول النهار. قد صمت أخيراً" (ص. 191).

يظهر، إذن، أن هذه السلسلة من المتواليات الحاملة للتكرار، لا تنفلت، بدورها، من تناقض القيم الدلالية التي ينبنى عليها الحكمي، حيث إنها تعيد تثبيت ثنائية الرحم النصي (الحياة، البهجة/ الرعب، الألم) الذي تشد إليه التشكلات الدلالية للمضامين على اختلافها وتنوعها.

2-1-2- الترادف التقريبي:

يساهم هذا التناظر الصغير في معارضة تشظية النص من خلال خلقه انزلاقات (Glissements) نصية تعيد تجميع مجموعات سردية متناثرة. ويمكن أن نعتبر جسد المرأة من أهم المحاور التماثلية لهذا النمط من العبور، لأن إسقاط صفاته وتفصيله العضوية على عناصر المحيط الخارجي، يفرز حضوراً كثيفاً لتواليات سردية تتفرع من خلاله. والحال أن مبرر هذا العبور لمجده في صوت مباشر يشي بالاسقاط المؤنس (المؤنث) لمواضيع الرؤية، ويولد دلالتها: أينما توليت، في الغمض وفي الصحوة، وكذلك مشتتة، فثم هذا الوجه أمامي، وجهك (ص.150).

فهذه المرأة الكلية الحضور، تتجسد في عناصر خارجية متعددة؛ وهو ما سنبرزه من خلال هذه النماذج التي تربط الأجزاء النصية عبر العلمية التناظرية:

- 1- 'كانت لمبة الجاز ثمرة خمسة معلقة بالحائط وفتيلتها منخفضة، من وراء بطن زجاجتها الرشيقة' (ص.18).
- 2- 'أنفسحت أمامي رحة معتمة عالية السقف، وفيها أعمدة مبنية من الحجر الخشن العاري، مربعة الأضلاع، وعلى الحائط شلالات الخيش المكتنزة بالسهم' (ص.25).
- 3- 'وكنْتُ أحب أن ألعب تحت النخل العجوز العفي الخشن الخراشيف، بين الكبابين' الخشبية التناثرة من غير نظام، وأن أنظر إلى عناقيد البلح الأخضر المدور تقريبا بغضارته الكثيفة' (ص.42).
- 4- 'ظلمت ممسكا بالصرة الصغيرة اللينة الجسم' (ص.71).
- 5- 'والصعايدة يقرقرون في التراجيل التي يغرغر الماء في بطونها المدودة' (ص.95).
- 6- 'تتطاير السنة النار الصغيرة ونحن ننفع عليها، حتى تنقد حبات الفحم وتسقط ويتحول جسمها الممش إلى جمرات متوهجة الحمرة' (ص.108).
- 7- 'الشاطئ طويل هش مشدود، ملقى بين الفراغ والملء، خصر هضيم ضامر مسحوب' (ص.125).
- 8- 'ألفراغ الشاسع في ميدان المنشية، ومبانيه الشاهقة بأعمدتها المدورة الرخامية الشكل، ونخيله السلطاني العالي يجذوعه البيضاء الرشيقة الناعمة' (ص.127).
- 9- 'تفاجئني، كل مرة، تكعية العنب التي تغطي السطح كله، مورقة، ومظلة وبليلة الأنفاس' (ص.154).

10- وتعطيه ليأكل البرقوق المسكر المجفف الذي يستطيعه بلذة، يستمرئ جسمه اللين المتغضن، المحمر، الملتف على نواته الصلبة (ص.181).

يتضح أن صفات: الرشاقة، الإكتناز، الغضارة، الليونة، الهشاشة، الضمور، الاستدارة، النعومة، الغضاضة...، تحيل كلها على أنوثة المرأة، ولم تكن لتتحقق "معابر" نصية لو لم يسندها النص، أيضا، إلى المرأة في عدد ضخم من المتواليات السردية. ومن ثم، فهذا الترادف التقريبي يساهم في توسيع الحقل الدلالي، لموضوعه "أجنس"، ويظهر الميولات العاطفية للذات المتلفظة.

2-2- العمليات التناظرية الكبرى (المتغايرات):

تحدث العبورات النصية، ضمن هذا المستوى، بين متواليات سردية يتغاير بعضها على بعض، عند إحالتها على معطى نصي مشترك. ونسعى من إثارتها، إلى الكشف عن تمظهر آخر لصيغ "التمائل" داخل النص؛ ذلك أننا سنحاول ملامسة مبدأ آخر لتوليد الدلالة، من خلال ضبط منطق تحويل العناصر التخيلية لدورها داخل تشكيلات نصية مختلفة⁽¹⁾. ويمكن أن نتوقف عند هذا النموذج الذي يراكب ثلاث مستويات من التغاير (Variation)، تبعا لتغيير دور موضوعة "الدم" لسياق اشتغالها.

في المستوى الأول، تشكل المتغايرة الأولى من مجموعة من المتواليات التي يلعب فيها "الدم" دور الإحالة على الموت، سواء ضمن المحكي الإيهامي أو المحكي الواقعي:

1- "وكنْتُ أحوط عليها بذراعين دقت فيهما المسامير، مطعون الجنب بالحربة يتقطر مني دم نزر" (ص.22)/ "ولكن الدم ينز ببطء من يدي النحاس باشا المبسوطتين المدققتين بأثار ندبة غائرة سوداء" (ص.132)/ "سقطت حبات العنب من عيون الصقر حور، ونطف الدم من العناقيد" (ص.177).

"كانت مغطاة بملاء بيضاء، عليها بقع الدم، داكنة، ترشح ببطء..." (ص.57)/ "وأخرج الناس ما بقي من الولد وحملوه إلى الرصيف والدم يسقط منه في خيط متصل مهتز"

(1) انظر ريكاردو (1973)، المرجع السابق، ص.112.

(ص.141)/ "الجسم يهتز على الأرض، الرأس الملتصق بالبلاط يندفع منه سائل لزج ثقيل محمر الرغبة" (ص.192).

في المستوى الثاني، تتبلور المتغايرة الثانية، متعارضة مع المتغايرة الأولى، على اعتبار أن الدم، يغدو علامة على الحقل الدلالي الجنس:

2- "وأحس بين ساقيه بالتوتر الصلب يفضحه نتوء الجلالية. وتضرج وجهه بالدم" (ص.98)/
"يتراوح سوادها المشغول بين خرومها الدقيقة مع بياض الجسد المتزوي المتقلب الذي يتضمن انبثاق الصلابة الجياشة بالدم والمتعة المحبوسة" (ص.100). / "وكن ضارعات وشرسات ومطارعات ونوافر وحائرات وهائمات في غسق محمر يسيل كأنه يترك عليهن زبدا داكنا ينسرب رقاقا برغوة دابة على اللحم الأثوي المبتل الحي بحياة غريبة أجنبية لكنها حميمة وثيقة القربى، في داخلي، وكان الدم يضرب في جسمي ويدور جائشا ومتقلبا في كل جوارحي" (ص.147).

وفي المستوى الثالث، تشكل متغايرة أخرى من متواليات سردية، تقدم أنا الفعل في وضعية "حرج" (خجل، غضب، خوف):

3- كانت حسنية، في الأول، تومئ لي برأسها، على سبيل التحية، فأجري أصعد السلام ووجهي أحسه ممثلا بالدم لا أعرف إن كنت قد رددت عليها التحية أم هربت (ص.12). / "وأحسست الدم يملأ وجهي ويطن في أذني ولكنني قررت أن هذه التحية ليس فيها ما يضير بكرامتي" (ص.36). / "وتحتضنه [الأم] إليها فيغمض عينيه ويدفن رأسه في صدرها الغني لا يكاد يحتمل دق الدم في صدره" (ص.84).

يكشف التغاير بين المتواليات السردية، أن النص يخضع، في هذا المستوى، لعملية توليد سياقات دلالية متباينة، حيث إن العلامة النصية الدم تستبدل أدوارها على سبيل التناقض أو الاختلاف: فإذا كانت المتغايرتان الأولى والثانية تحيلان على حقلين دلاليين متناقضين، فالتغايرة الثالثة تجانب هذا الصراع الرئيسي، وتحفر لذاتها مسلكا ثالثا يدعم، عبر التوازي، علائق التماثل داخل النص. ومن ثم، فهذه العبارات تؤدي إلى جانب العبارات النصية الصغرى، دور إعادة للممة أجزاء النص، وشدها إلى الرحم النصي الذي يتمثل في الثنائية المركزية: الوجود/ الحياة/ الشهوة ≠

العدم/ الموت/ الرعب؛ مما يجعل العمليات التناظرية تتساق مع اشتغال لعبة الانعكاسات عند معارضة نزوع النص إلى التشظي.

خلاصة:

نستنتج، من خلال هذه المحاور، أن محكي ترايبها زعفران يكتسب رهاناته التحديثية باختياره شكل تشظية البنية السردية، واستبدال ضماير ترهين السارد، وخرق السياقات التلفظية، وتشفيف اللغة السردية، وتضفيرها بالمعجم الشفهي، وكذا تنويع صيغ الخطاب وتداخلها إلى حدود الالتباس أحيانا. بينما تنتظم عناصره الحكائية ضمن منحى زمني يتميز بتشظية مستوى المحكي الأول، وبتقويض التسلسل الزمني الكرونولوجي، باستبدال الحركات الزمنية الإيقاعية، وكذا التواترات لوظائفها التقليدية، دون إغفال أن مظهراته الخطابية، تحكمها، أيضا، المرجعية الزمنية للتجربة المستعادة. والحال أن هذه المكونات النصية ينشد بعضها إلى بعض، من خلال التماثلات النصية التي تبلورها الانعكاسات الداخلية، وعمليات العبور النصية؛ وهو ما يعيد تجميع الأجزاء المتناثرة، وخلق الانسجام بينها. ومن ثم، يتشيد المحكي على تفاعل الواقعي والشعري والأسطوري والإيهامي، وفق تقنيات خطابية، سارت بالكتابة بعيدا على مسار التجريب والتحديث.

الفصل الرابع

مستويات التجريب في رواية مجمع الأسرار لإلياس خوري

I - الاختيارات السردية العامة

تسمى المقاربة هنا، كدأبها في المحور الأول من كل فصل تحليلي، إلى معالجة طرق إنتاج الخطاب السرد في رواية مجمع الأسرار⁽¹⁾، حيث ستتكب على كشف تمثلات التجديد في الكتابة السردية، على مستوى المنظور السرد، وصيغ توليد المادة الحكائية، والسجلات السردية واللغوية المتنوعة.

1- أشكال تخطيط البنيات السردية:

1-1- التعاقدات السردية:

تتيح النمذجة التي وضعها لتفعلت (1981) [J.Lintvelt]⁽²⁾ للترهينات السردية إمكانية إعادة موضعة النص السرد في داخل الشبكة التواصلية، ما بين عملية إنتاجه وعملية تلقيه، فالمؤلف الضمني الذي يمثل المؤلف الواقعي (إلياس خوري)، يتمظهر على ساحة النص، عبر مجموعة من الميتا-خطابات التي تخلق تعاقدات مع المتلقي، وتعيد موضعته داخل السياقات التلفظية. أما السارد فيتميز عن المؤلف الضمني داخل هذه الشبكة، بكونه الترهين الذي يضطلع بدور السرد؛ وتبعاً لذلك، بتشكيل خيط دقيق يفصل بين المهمتين. غير أن تأكيد لتفعلت على عدم إمكانية تدخل المؤلف الضمني، بشكل ظاهر ومباشر، في عمله السرد، يجعل السارد باستمرار نائباً عنه، فيحمل عنه مسؤولية الإنتاج والتقييم والتأويل.

(1) إلياس خوري (1994)، مجمع الأسرار، بيروت، دار الآداب.

(2) انظر المقدمات النظرية في الفصل الأول

بناءً على ذلك، سيرتاد التحليل بؤراً نصية، يستهدف من خلالها استكشاف حركية السارد في تشكيل مواقعه على ضوء الوعي الجديد بالكتابة السردية. وسيحرص على أن تعكس هذه البؤر الممكنات السردية التي يعمد السارد إلى توظيفها لتفادي المنظور السردى التقليدي:

"والآن وقد اكتملت الحكاية بموت أبطالها يحق للناس أن يعرفوا السر" (ص.9).

يمكن أن ننطلق من هذا الملفوظ القصير صوب تحسس خطوات ترهين السارد أشكال حضوره. ذلك أن بؤريته تكشف في آن واحد، عن نوعية الرؤية السردية المؤطرة للنص السردى وعن طبيعة المادة الحكائية، وتحدد العلاقة بالمتلقي.

يتموقع السارد على مسافة زمنية من حكاية، ليس أحد أبطالها أو مشاركا كمراقب أو شاهد لتفاصيلها. وبذلك، يشكل في تحديدات جونيت (1972) ترهينا متباينا وخارج-حكايا⁽¹⁾، إنما يعلن، هنا، عن انغلاق الحكاية، بعد أن جرد الانسحاب المتوالي، في شكل الموت المادي أو بدائله، لأبطالها، فيحول أفق انتظار المتلقي (الناس) إلى مناطق سرها الغامض. وبذلك، يتبدى المنظور السردى العام، كمنظور كلي المعرفة سيتيح لترهين السارد أن ينجز وظيفته، ويستجيب لأحقية المتلقي في "معرفة السر" لكنه منظور لن يتيح له أن يقود لعبته السردية من موقع التجديد والخرق، مما سيجعله يعمد إلى إنتاج ملفوظات سردية تعيد تنظيم علاقاته بالمتلقي، وتضع تصميمًا يفكك المفهوم التقليدي لوظيفة السارد. ومن بينها هذا الملفوظ:

"السر هو الشيء ونقيضه المخفي والمعلن، فهو لا يكون مخفيا على البعض إلا لأنه معلن للبعض، ولا يتحول إلى سر إلا حين يختفي البعضان، عندها لا يعود السر سرا. بل يتحول إلى لغز. واللغز في حاجة إلى حل" (ص.10).

يمكن القول إن هذا الملفوظ يطرح إشكالا عاما حول الرؤية السردية، ذلك أنه يحدد المواقع الممكنة على محيط دائرة الأسرار، باعتبارها موضوعا للبحث والتقصي السرديين. ويفترض في السارد الأول أن يشكل موقعه التثري ضمن الشروط التي تحكم ملابسات الكشف عن السر، دون أن يستأثر بالمعرفة السردية الكلية. والحال أن تراتبية تشكيل الخطاب داخل هذا الملفوظ، تخضع لرغبة نزوح السارد خارج الموقعين النقيضين (المخفي والمعلن)، حيث ينهج، على نحو متدرج، أسلوب قلب التصور التقليدي للعملية السردية: ففي البدء يظهر أنه سيستفيد من تناقض كلمة "سر"،

(1) انظر المقدمات النظرية.

عبر انتمائه إلى الترهينات السردية التي تطلع على السر، مما سيتيح له تبرير شروعه في السرد. غير أن هذا الموقع، رغم تلقائيته ومنطقه، لا ينفي تماماً المعرفة الكلية عن السارد. لذلك، عليه أن يستبدل هذا الموقع، لا بانتقاله إلى الطرف الآخر فقط، إنما باشتراط تشكيل الحكاية بتحول موضوعها إلى لغز، فيستحيل داخل هذه الوضعية التلفظية مبعثاً خارجياً لا يتمتع بامتيازات معرفية. وسيوظف وسائط جديدة قصد إفراز المحكي، بناء على معرفة احتمالية، ستخول للعملية السردية أن تنفادى التوقف الذي يتهدها باستمرار.

سوف ينعكس هذا التصور البدئي على عملية تقتير الرؤى السردية طيلة مراحل إنتاج النص السردى، وما ستقترحه المقاربة، الآن، من ملفوظات على التحليل، لن يشكل سوى نماذج على بعض توقعات ترهين السارد:

إبراهيم أخبر نورما عن معاصم النساء المليشات بالذهب، لكنه لم يخبرها عن الليرات الذهبية المخبأة تحت بلاط غرفة والده التي تحولت بعد ذلك، إلى مكان تتكدس فيه جميع الأغراض القديمة. بلى، ربما، هو لا يذكر، لكن من المرجح أن يكون قد أخبرها عن الليرات الذهبية ليلة إعدام حنا (ص.30)

ينهض هذا الملفوظ على رؤيتين سرديتين متراكبتين حول موضع تثيري واحد. في الرؤية الأولى، ينجلي صوت ترهين السارد، ضمن تثير داخلي، مستعبدا ما تلفظت به شخصية إبراهيم وما صممت عنه. وقت تداولها لمسألة الذهب مع شخصية نورما، مما يحيلها رؤية نافذة إلى نوايا الشخصية. غير أن الحرف الاستدراكي "بلى" يوقف مجرى هذه الرؤية، لا بتحويلها إلى رؤية الموضوع عبر ذاكرة الشخصية فقط، وإنما بتنسيبها، ثم وضعها على مرمى التشكيك؛ ذلك أن لجوء ترهين السارد إلى ترجيح الإخبار بالذهب عن عدم الإخبار به، إن كان مرده إلى غموض ذاكرة شخصية إبراهيم التي يقتصر من خلالها إخباراته، فهو ينم عن قراءة ضمنية لسياق حكاية الشخصيتين، حيث يمكن لخبر إعدام "حنا السلمان" أن يخلق وضعاً جديداً، يستطيع فيه إبراهيم أن يفشي سر الذهب لنورما دون خوف من بلوغه علم "حنا السلمان". وبذلك، تتقهقر الرؤية السردية إلى مواقع الرؤية الترجيحية التي لا تعمل على ترسيخ الخبر بشكل نهائي، إنما تضعه على سبيل الاحتمال، لكن إخضاع هذا الاحتمال لموقع سردي آخر يسفر عن رؤية سردية جديدة:

أعتقد أنه سيموت، فقرر أن يتزوج نورما تكفيرا عن ذنبه، لأنه فض بكارتها. رغم أنه لم يقتنع بأنه الفاعل، يومها أخبرها عن وجود الليرات الذهبية (ص.13).

تنبثق داخل هذا الملفوظ وضعية سردية جديدة تفارق الوضعية الأولى، حيث إن ترهين السارد يخرج من نطاق الترجيح بالذهب إلى موقع القطع بثبوته، إنما لا يربطه بسياق إعدام 'حنا' السلطان، بل يساوقه مع قرب نهاية إبراهيم ذاته؛ ليظل ثبوت إخبار 'نورما' بالذهب أو عدم ثبوته رهينا لا بمدى علم السارد بدواخل الشخصيات، إنما بمستوى استقرائه للسياقات الحكائية. ومن ثم، يستحيل، هنا، قطع السارد بإخبار 'نورما' بوجود الذهب وجهاً آخر لمبدأ الترجيح. بيد أن السارد يعدم، أحياناً، هذه الإمكانية ذاتها، عند انسداد قنوات التبثير الداخلي بسبب تشوش أو غموض ذاكرة الشخصية، فيبقى السؤال معلقاً حول ما إذا كان إبراهيم 'أخبر 'نورما' بالذهب أم لم يخبرها، إذ إن إعلانه 'لا أحد يدري' يسحب المعرفة من جميع الترهينات، ويضعها على مسافات سردية متماثلة من موضوع التبثير. والحال أن قطع السارد، عبر ترجيحاته، بوقوع هذا الإخبار بالذهب يطرحه من جديد للمسألة ضمن وضعية سردية لاحقة:

بعد موت إبراهيم ودفنه على عجل، جاءت نورما إلى بيته وسكنت فيه. تركت منزلها وجاءت واعتبر الجميع المسألة طبيعية. لم يناقشها أحد، ولم يزرها أحد. بلى، جوليا جاءت في اليوم التالي وزارتها (...)(ص.65).

يمكن الاطلاع على نتائج زيارة 'جوليا' لـ'نورما' بمتابعة الملفوظات الموالية، حيث يتبدى جهل 'نورما' التام بوجود الذهب. ومن ثم، يحدث لبس إخباري يتجاوز المظهر الأكسيولوجي (هل كانت 'نورما' تكذب على 'جوليا') إلى إثبات تقنية سردية تحشد رؤى مختلفة إلى موضوع تبثيري واحد، وإذا ظللنا في حدود الملفوظ أعلاه، يبرز أن الرؤية السردية تتأرجح بين موقعين متقابلين. ولما كان السارد وحده الترهين الموأكب لموضوع التبثير، فمصادمة موقفه الرؤيوي الثاني، عبر حرف الاستدراك، بمطلقية الموقف الأول، يكشف عن نقاش داخلي، يسكنه نزوع إلى تفتيت وتنسيب الرؤية السرية الخاصة. لعل ذلك، يعود إلى رغبة السارد في تأكيد مستمر على نسبية معرفته بالإخبار، إنما يبدو، أيضاً، أن اختياره الاستمرار في السرد، داخل نفس الوضعية السردية يدفعه إلى التراجع عن نفيه للزيارة؛ مما يفتح المجال للعملية السردية لتحرك في اتجاه تكوينات حكاية أخرى، ما كانت لتتخطب لو لم يدخل السارد في نقاش مع صوته. غير أن السارد في سعيه إلى هذه الأهداف، نادراً ما يسير وفق هذا المنطق، بل يرنو إلى مواجهة ثنائية أو متعددة الأصوات، كما يبرز هذا الملفوظ:

الجلدة تقول إنها أصيبت بالعمى من جراء بكائها على حفيدها، لكننا نعلم أن هذا ليس صحيحاً (ص.34).

يمثل هذا الإجراء، حسب هوفيل [D.Heuvel] تأسيساً للميتا-خطاب التعليقي، حيث يعتمد خطاب السارد إلى إنتقاد خطاب الشخصية؛ وهو إجراء تهديمي، يقول إن بعض الروائيين يوظفونه بغرض تجديد الجنس الروائي⁽¹⁾. ويرز، بشكل عام، أن ترهين السارد يستعمله بوفرة، ضمن صيغ مختلفة تنتزع من الشخصية الاستتار برؤية أحادية إلى مواضيع التبيير: فحين يكذب السارد أجدة، هنا، ويكسر صوته، فإنه لا يستحوذ على الحقيقة، إنما يوظف ضمير الجمع المتكلم للدلالة على شيوعها داخل المجتمع الروائي؛ ذلك أن تبرير أجدة سبب عاهتها تبرير يمكن قبوله، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السياق الثقافي والاجتماعي لعلاقات القرابة، لكن السارد يستبعد هذا التفسير دوماً إشارة إلى السبب الحقيقي للعاهة. ولعل ذلك يعود إلى شيوعه، ولا يرى ضرورة لإثارته، وللمتلقي أن يتوصل إليه بالتقاطه شظايا حكاية أجدة داخل النص السردى، حيث يمكن أن تصاب أجدة بالعمى بسبب نوعية تجربتها المعيشية التي لا يشكل فيها موت حفيدها سوى حدث عابر. ومن ثم، يغدو الشائع مرجعية لا تتحدد ملامحها، أي أنه صوت غفل يثر السارد من خلاله إخباراته، على أنها إخبارات لا يقطع بصدقيتها، إلا لكونها ترجع لإحدى الرؤى المتشابكة حول موضوع تبيري واحد.

ومن جهة أخرى، ينفذ السارد إلى موقع الإخبار عبر سلسلة تبيرية متشابكة، كما يجلي هذا المقطع:

ولكن لماذا بقيت نورما؟ بقيت من أجل أن تحرس البيت كما تدعي؟ أم من أجل أن تعرف كما اعتقدت أمها. أم من أجل إبراهيم كما قال سكان حي الفرنيني؟ لا أحد يعرف. نورما لم تقل شيئاً. ولكن ماذا لو حكّت نورما؟

لوحكت نورما، فكيف كانت ستروي حكاية العلاقة المزدوجة التي أقامتها مع رجلين. لا تستطيع نورما أن تقول إن حنا السلطان المالح كان يكذب حين روى للجميع علاقتها بها. فجرمة السجن، تثبت أن كل مارواه كان صحيحاً. كما أن نورما لا تستطيع أن تنفي أنها تريد إبراهيم، وأنها حاولت المستحيل كي تدفعه للزواج منها. لو حكّت نورما لقال أنها عاشقة... (ص. 83).

يحكم توليد هذه المتواليات السردية التوقع الصوتي بين الإحجام عن الكلام والشروع فيه، وتشتمل وظيفة السارد الأول ضمنها في وضع افتراضات تستشرف ردود فعل الساردية

(1) هوفيل (1985)، المرجع السابق، ص. 131.

الآخرين تجاه موضوع التبشير؛ غير أن شخصية نورما التي ترغب هذه الوضعية التلفظية أن تبوأها موقع ذات التبشير، تحجم عن الكلام؛ مما يدفع السارد الأول إلى تحويط سردي يتيح له الالتفاف على الصمت (نورما لم تقل شيئا)، فيبدو في الخطوات التالية، كترهين يبحث عن وسائل سرديّة أخرى لتجاوز مركزية شخصية نورما، عند الكشف عن حكايتها؛ وهو إجراء اقتضى منه إدراج شريكها: شخصيتي "حنا السلطان" وإبراهيم نصار" في لعبة التبشير، فتوسع دائرة المطلعين عن السر إلى أن غدا شائعا. ومن ثم، يتقل التبشير من خلال "حنا السلطان" إلى التبشير عبر الشائع، بانتقال فعل "رؤى" من صيغة المعلوم إلى صيغة المجهول. ومثل هذا الإخراج السردى للحكاية من نطاق الصمت إلى نطاق البوح، يفك تساؤل السارد، ويكفل له تخطيب الحكاية دون أن يتموقع ساردا كلي المعرفة: فقبل أن يسرد ما يفترض أن تحكيه نورما "لو نطق، يحضر مسربه برؤى الشخصيات واستقراء السياقات، لتغدو الرؤية السردية المتحركة في اللعبة السردية، رؤية الجميع. وبالتالي، يبرز أن توقع السارد الأول يخضع للإمكانات التبشيرية التي تتيحها رؤية الترهينات السردية الأخرى؛ ذلك أنه يلتقط الإخبارات الممكنة انطلاقا من مواقع سردية ترتبط بأصوات شفوية، فيظهر صوته ناظما ومحولا هذه الأصوات إلى تكوينات سردية كتابية. بيد أنه إلى جانب هذه المرجعيات الشفوية، يستثمر السارد سجلات قول كتابية تغدو مواقع جديدة للرؤية السردية؛ يتعلق الأمر برواية: قصة موت معلن لغارسيا ماركيز، ورواية: الغريب لألبير كامو، والمعاجم وسجلات شعرية. والحال أنه يتوجب ربط هذا التنقل بين المرجعيات المتنوعة بالمبدأ السردى العام (كشف السر/ فك اللغز)، ليرز أن السارد لا يتوانى في استثماره كمعطى يتجسد وسيطا للتبشير، ومرجعا لتفسير وتأويل فرضياته المطروحة. وإذا كان ممكنا أن نرجع مقارنة نوعية تعالق النص السردى بهذه الأعمال الأدبية المتضمنة إلى المحور الثالث من المقاربة، فيمكن الآن معاينة محاولة السارد تطويعه ومساوقة بعض السجلات مع استراتيجيته التبشيرية. ويهم في هذا المستوى من التحليل، تتبع لعبة ترهين السارد لربط نصه السردى بنص سردي خارجي، عبر شبكة تلفظية معقدة:

أخذ يعقوب الرسالة من يد الحاج أبو شفيق، وقراها بعينه، ثم قال لسارة "قومي فكّي الأغراض، فرط السفر". ونظر إلى الناس المتجمعين حوله كأنه لم يرههم حين دخل البيت. العوض بسلا متكم، هيدا ابن عمي يعقوب، اسمه على اسمي، انقتل بكلومبيا، التعازي بعدين" (ص. 20).

يحيل هذا الملفوظ على وضعية تبشيرية جماعية، يستعيد السارد من خلالها مشهد وصول الرسالة، فيعرض خطابين شفهيّين لشخصية يعقوب نصار، كما استمع إليهما المبشرون (الناس).

والحال أن الخطاب الأول صيغ على شكل مقتضب وغامض، كي يحقق التواصل مع شخصية سارة نصار، بصفتها شريكة يعقوب نصار في مشروع السفر، وتستطيع، على عكس المتلقين الآخرين الذين لن تكفي مادة الخطاب لإدراجهم في سياق التلطف، أن تفك سبب إلغائه، لأنهم لا يقعوا في دائرة التلقي. ومن ثم يأتي الخطاب الثاني، ليستدرك هذا النقص التواصل، ويكشف للجميع سبب إلغاء السفر. بيد أن بقاء الرسالة غامضا على يعقوب نصار ذاته، لكونه مبترا لحكاية قتل ابن العم: "سانتياغو" في كولومبيا، سي طرح وضعية تلفظها لمساءلة من جديد؛ وهي المساءلة التي صاغها ترهين السارد في سؤال مركزي: 'من كتب الرسالة؟' (ص. 35).

يتبار السؤال السردى إذن على الرسالة، باعتبارها سجل قول يرتبط بمرجع خارجي، ذلك أنها تندرج في جسد النص صوتا غفلا، يجهل مصدره. غير أن السارد يرغب في تحريك هذه الوضعية التلفظية، بتفكيك كلام شخصية يعقوب نصار قصد الوصول إلى الصوت الغفل، فتتحول الرسالة من موقع الإخبار بالقتل إلى قضية سردية:

"هل كان الكاتب الكولومبي غارسيا ماركيز يعلم حين كتب روايته قصة موت معلن أنه يكشف سر تلك الرسالة الذي بقي غامضا فترة طويلة، أم أن حكاية ماركيز لا علاقة لها بموضوعنا، وصلتها الوحيدة به هي الأسماء التي قد تتشابه وتكرر؟" (ص. 35).

يظهر عند ربط هذين الافتراضين بالخطابين المباشرين في الملفوظ السابق، أن السارد قد صاغهما بناء على توافق خطاب الرسالة، كما يبدو في صوت شخصية يعقوب، مع النص الخارجى، على ثلاث عناصر: عنصر الاسم (سانتياغو)، وعنصر الأصل الجغرافى (لبنان)، وعنصر فضاء الحدث (كولومبيا). وقد اقتضت هذه التقاطعات من السارد كفاءة معرفية (بالجمال الروائى الكولومبي) لرصد التطابق الممكن بينهما، لكن احتراسه من السقوط في وثوقية معرفة العلاقة، يحول دون حسمه في ثبوتها، فأعلن عدم درايته بإمكانية أن يبدد النص السردى الخارجى لبس الرسالة (ص. 36). على أن إلحاحه على طرح تدريجي لمزيد من الافتراضات، يستشرف نوعا من التوافق/ التواطؤ مع المتلقي، يتيح له تلمس سر الرسالة على سبيل الاحتمال، مما سيجعله ينتقل دون حسم افتراضاته، من دور الراوى إلى دور الدارس لمادة حكاية خارجية:

تستدعي حكاية سانتاغو نصار كما رواها ماركيز عدة مستويات من التحليل، لاسيما ذلك الجانب الذي ذكرنا بالحلم" (ص. 37).

سيبي السارد الأول رؤيته إلى الرسالة كموضوع تبثيري، على إقراره الضمني بإمكانية أن يكون سارد قصة موت معلن ترهينا مشاركا في بناء النص السردى، لأن شروعه في تشكيل خطابه على خطاب خارجي، تظهر أنه يدفع رؤية هذا السارد الخارجى إلى دعم رؤيته (السارد الداخلى)، كي تتجاوز عجزها في استعادة موضوع التبثير. ومن ثم، يتضح أنه لا يكفى بسرد المادة الحكائية، إنما يبحث خارج إطارها، فيمزج الحدود بين نصه السردى والنصوص التي يدمجها ضمن علاقات متشعبة.

يمكن القول، بشكل عام، إن معالجة الرؤية السردية لا تنحصر، فقط في هذه المحاولة التحليلية، بل يمكن، أيضا، إضائها في سياق مقارنة المستويات النصية الأخرى. غير أنها محاولة تتيح التوقف عند جهود السارد في بناء مادته الحكائية، دونما اضطرابه إلى تبني الرؤية الخارجية أو التبثير في درجة الصفر؛ ذلك أن رفضه الصدور عن الموقع السردى الذي انطلق منه في البداية، كسارد خارج ومتباين-حكائي، يضعه باستمرار أمام خطر توقف العملية السردية، إذ يلجأ إلى بدائل رؤيوية تحمل عنه مسؤولية التبثير؛ وهي غالبا ما تحضر في النص السردى ذات تبثير جماعية (المجتمع الروائى). وقد لا يسعفه، أحيانا، هذا الإجراء السردى، فيتخلص من دور متابعة بسط موضوع التبثير بقوله: لا أدري، فينتقل إلى موضوع آخر. لكن يحدث، أيضا، أن يعود، بعد تحوير سردي، إلى الموضوع الذي يجهله من زاوية أخرى، فيقدم المادة الحكائية على أنها احتمالية؛ وهنا غالبا ما يتحدث بضمير جمع المتكلم، كي يعيد دمج المتلقي، خارقا المسافة الممكنة بينهما. وبذلك، يحرص على أن يرسخ ذاته على أنه لا يعلم بكل شيء، ويحضر ناظما خارجيا يربط بين سياقات متعددة، ليعرض نظرة هي نظرة الأشياء ذاتها، وهكذا.. يمكن أن يستبدل مواقعه ووظائفه السردية، وينفتح على مرجعيات تبثيرية متنوعة. ومثل هذا الوضع السردى، سيلزم المتلقي بتلق من نوع خاص، لا يمكنه إلا أن يشكل إعادة تأسيس النص السردى ضمن شروط كتابة سردية، سنحاول متابعة بعض مستوياتها في المحاور المقبلة.

1-2- صيغ توليد المادة الحكائية:

سنحاول المقاربة، ضمن هذا المستوى، تتبع الاختيارات السردية التي تحكم لعبة توليد المادة الحكائية؛ إذ سنحرص على كشف الطرق التقنية التي يحركها السارد لترتيب سطح النص السردى، سواء على مستوى العلاقات التلفظية أو تركيبية استعادة الحدث.

1-2-1- عن مسار تجزئ النص السردى:

يتجزأ الحكيم إلى عدة أجزاء نصية كبرى، تفتتح جلها على مقدمة تكاد تكون تركيبها وصيغتها اللغوية ثابتتين: فباستثناء الجزء بين الأخيرين اللذين يخلوان منها، لأغراض زمنية ودلالية، كما سنرى لاحقاً، يستهل كل جزء ببدأت الحكاية هكذا. وقد تتبادل كلماتها، أحياناً، مواقعها، فتغدو: 'هكذا بدأت الحكاية' (ص.35) و(ص.105). أو تتشكل صياغتها على ضوء الزمان، أو المكان، أو الموضوع التي تنطلق منها: لكن الحكاية هي نورماً (ص.73) / 'بدأت الحكاية عندما خرج حنا السلطان من سجن الرمل' (ص.123) / 'بدأت الحكاية في عين كسرين' (ص.143). والحال أن أقل ما يمكن أن يفرضه هذا التجزئ، يتجلى في نزوع النص السردى إلى التشكل نصاً سردياً متشظياً لأن كل جزء يفرض بنيته السردية، فتوهم افتتاحيته، من خلال استنساخها للافتتاحية السابقة، بأهبة انطلاق السرد للمرة الأولى، حيث يظهر السرد كما لو أنه يصدر عن ساردين متعددين يتفاضلون حول المنطلق أو المدخل الأساس إلى سرد حكاية، يفترض، كما يفهم من صياغة مادة 'حكاية' على صيغة المعرفة لا على صيغة النكرة، أن تكون واحدة. ومن ثم، لا يثنق التشظي من الإجراء الأفقي فقط، بل يجليه، أيضاً، افتراض تعدد الرؤى إلى حكاية واحدة. غير أنه يجب الفصل بين هذا التشظي الذي يفرضه تعدد المداخل إلى الحكاية الواحدة، والتشظي الذي يفتت هذه الحكاية إلى حكايات متعددة، والتشظي الذي يذري حكاية مكونة إلى بنيات نصية نوية. وإذا كان ممكناً أن نستشف التشظي الأول من الملاحظة العينية الخارجية، فالتشظيان الآخران يقتضيان الولوج إلى مضائق النص، أي يقتضي مقارنة البنيات النصية الصغرى.

الواقع أن ثمة 'حكاية' تأخذ مسارات متشعبة، وتعكس اندفاعاً شديداً إلى هدم الحكاية وفتيتها في بنيتها ودلالاتها. في البدء، لا يميز السارد بين القصة والحكاية (قصة غارسيا ماركيز وحكاية مجمع الأسرار)؛ وهو مؤشر أولي على التوظيف المرن لمفهوم الحكاية داخل ثنايا النص السردى: فبشكل عام، يتكاثر لفظ 'الحكاية' ليدل، أحياناً، على الكلام، على اعتبار أن الحكيم في الاستعمال الشفهي يأخذ معنى القول، وأحياناً أخرى ليطلق على قضية تثير اهتمام السارد أو الشخصية. بيد أن أبرز إحالاتها، نجملها في ما يلي:

الحكاية هي نورماً.

حكاية نورماً في السجن، لا تشبه حكايتها خارجه' (ص.75).

يشير هذا الملفوظ القصير إلى دالتين متكاملتين للحكاية. فالسارد يبلور شخصية ثورماً، مثل الشخصيات الأخرى، ضمن مسارات سردية متعددة ومتشابكة، مما يجعلها حكاية في ذاتها؛ فيبرز منطقاً حكاثياً عاماً، يغدو وفقه كل ظهور اسم جديد إيذاناً بنشوء محكي شذري جديد. ويستعيد هذا المنطق التوليدي للحكايات الموروثة السردية خلقية للوعي الجديد بالكتابة، ذلك أن الشخصية في ألف ليلة وليلة، كما يتصور ذلك تودوروف (1978) [T.Todorov]: "حكاية ضمنية هي قصة حياة. فكل شخصية جديدة تعني حكاية جديدة. إننا في مملكة الأشخاص-الحكايات" (Hommes-Récits)⁽¹⁾. وبذلك، يحمل التحديد الأجناسي للحكاية بعداً تراثياً يسمح أن يتمخض عن تعدد الأسماء تعدد الحكايات، لكن هل يستتبع ذلك، نسج النص السردى على منوال التوالد الحكائى في حكايات ألف ليلة وليلة، أم سيعيد تشغيلها وفق تقنيات جديدة؟ ذلك ما سنحاول العودة إليه في محور لاحق.

وترتبط الدلالة الثانية للحكاية بالدلالة الأولى، من حيث وقوعها تفتيتاً لوحدها إلى محكايات صغرى، حيث يشكل كل محكي استحضاراً لجانب من الحكاية-الإطار، داخل زمن ومكان محددين. لذلك، سيظل تعدد الحكايات رهيناً بتعدد تجربة الشخصية الواحدة أيضاً؛ وهو ما يمكن أن يترتب عنه انفتاح النص السردى على توالد حكايات لانهايات.

1-2-2- عن منطق تشكيل البنيات الحكائية الصغرى:

سنحاول ضمن هذه النقطة التحليلية ترصد اشتغال البنية السردية عند خضوعها لمنطق التشظي والتفريع، قاصدين كشف لعبة السرد في بناء المادة الحكائية على مستويات متعددة. في المستوى الأول، تحضر تقنية تكرار كلمة أو متوالية سردية وسيطا لتفريع السرد إلى تكوينات سردية جديدة؛ مما يخلق شكلاً لاستمداد سردي يخرج بنية نصية من رحم بنية نصية، تختلف وضعيتها السردية. ويمكن كشف المردودية السردية لهذا الإجراء، من خلال تحليل مجموعة من النماذج النصية:

1- كانت تريد حصتها من أجل المستقبل. فهي [سارة] لا تخاف مادام شقيقها حياً، لأنها تعلم أنه يجبها. لكنها تخاف هذا الولد الأهل كما كانت تسميه، عندما سيتحكم بها وبجياتها بعد

(1) T.Todorov(1978), *Poétique de la prose*, p.37.

وفاة يعقوب. الولد الأبله حفظ السر في قلبه ولم يبيع به لعمته. ولم يتكلم في هذا الموضوع أمام أحد. مرة واحدة تكلم عن الليرات الذهبية أمام حنا السلطان (ص. 25).

تشكل العبارة الهجائية نقطة تقاطع المقطعين النصين، حيث يلتقطها السارد في مدخل المقطع الثاني ليفرع من خلالها السرد إلى وضعية سردية جديدة. وإذا كان تأطيرها بالمزدوجتين في المقطع الأول، يميز صوت سارة نصار داخل صوت السارد، فإنه في المقطع الثاني ليس سوى تأطير احترازي من السارد لدرد تقييم سارة نصار؛ بل يمكن أن يؤشر إلى موقف مضاد لموقفها، قبل الشروع في تشخيصه حكائياً، لأن نقل العبارة الهجائية من سياق تلفظي إلى سياق تلفظي آخر، يصادم الرؤيتين بين الحكمين التقييميين تجاه إبراهيم، استناداً على مرحلتين زمنيتين: في المرحلة الأولى، تشكل العمة انطباعها الخاص، وهي تتوقع أن يكشف عن بلاهته بتبديد ماله ونكران حبها. وفي المرحلة الثانية، يكسر السارد هذا التوقع من خلال شذرة سردية حول علاقة إبراهيم بحنا السلطان، يستعيد فيها نباهة إبراهيم وحرصه على المال. ومثل هذه الانزياحات السردية كثيرة في النص السردى، وتأسس على إثارة وضعية سردية، يتم تجاوزها إلى أخرى، دون أن تشيع، سردياً، أي منهما؛ مما يخلق اختلالات زمنية حادة، سنحاول العودة إليها في محور الزمن.

2 - 'وجاء الأستاذ حاتم عبد المسيح ليقضي أيامه الأخيرة في البيت الجديد مع ابنته العانس وزوجته المصابة بالروماتيزم.

إنه سوء تفاهم، قال لها حنا.

كانت نورما تشكو له إبراهيم.

بس هو شو بدو مني؟ سألت نورما

مابعرف

(...).

قال لها إن الحب هو سوء تفاهم، أنت تتوقعين شيئاً وهو يتوقع شيئاً، الحب هو الخيال

والخيال سوء تفاهم...

سوء تفاهم هو بداية تلك الجريمة التي حصلت في السجن... (ص. 127-128).

يتشكل هذا الملفوظ من مقاطع نصية لم نوردها كاملة، وتعمل من خلال مزج وضعيات

تلفظية مختلفة، على إنتاج فقرات سردية فجائية: فالمقطع الحوارى يندرج ضمن تأطير خطابي

جديد، هو أقرب إلى تبادل خطابات مباشرة، منه إلى الحوار بشكله التقليدي؛ وبانبجاسه، فجأة، وسط صوت السارد، يحول السرد من حكاية أسرة شخصية "حاتم" إلى حكاية شخصية إبراهيم ونورما. وإذا خول السارد لحناً ومسارة إمكانية التعبير عن موقفيهما تجاه الحب، فلكي يسئل من حوارهما المتعثر رابطاً نصياً (سوء تفاهم)، ليبيّن عليه سياقاً تلفظياً جديداً، ذلك أن هذا الرابط النصي لا يؤدي دور الاتصال السياقي داخل الحكاية الواحدة، بل يفرع السرد إلى تكوينات حكاية أخرى، لا تربطها علاقة ظاهرة بحكاية الحب بين الشخصيتين. والحال أن إجراء خرق السياقات لا يسمح بالتفاصيل، إذ سينتقل السارد، بسرعة، إلى حكاية لحن السلمان داخل السجن، فيتمخض عن ذلك، اشتغال السرد على الاستعادة المتوازية للحكايات، حيث تحتشد شذرات حكاية تتعدد مرجعياتها داخل فضاء صفحة واحدة، دوغماً روابط سببية أو منطقية ظاهرة. ثم يبرز أن انسياق السارد وراء أصوات الشخصيات، يقع سبباً في هذا التقطعات الحكاية (Discontinuities)، مما يجعل إنتاج السرد لا يخضع لصوت السارد فحسب، إنما تحكمه، أيضاً، توليدات الأصوات الأخرى، ويخضع لإرغاماتها التي تركز في السرد نزوعه نحو التشعب الحكائي.

3 - قالت سارة لإبراهيم إنهم يحبون الخادومات.

أنتم عائلة نصار، العمى، أبوك وجدك ويمكن جد جدك. روح تزوج وخلصني من هنا المناظر.

إبراهيم لم يكن يحب الخادومات كما تعتقد عمته، كان يحب ماري بجاني لكنه لم يتزوجها... (ص. 22).

- لم يكن يحب الخادومات كما تدعي عمته.

أحب نورما لا لأنها خادمة، بل لأنه يراها تتلألأ. كانت نورما تخرج من الحمام شبه عارية، ونقاط الماء تلتصق على كتفيها السمراوين... (ص. 26)

- لم يكن إبراهيم يحب الخادومات كما اتهمته عمته. لكن نورما كانت شيئاً آخر. أمها كانت. لا يستطيع إبراهيم أن ينسى وجه خالتي نبيهة، وجه أبيض مستدير، وعينان كبيرتان سوداوان (...). وقد عاشت في بيت صغير مع بناتها الأربع وأمها العمياء التي تعرف جميع الحكايات (ص. 32).

تحيل هذه المقاطع النصية على بنيات سردية صغرى تتفاوت أحجام انتشارها، ضمن المواقع التي تحتلها في النص السردية؛ وهي في تجاورها وتراكبها، تستثير، وفق توالد سردي تجادلي،

تكوينات حكاية مختلفة: فصول شخصية ألعمة، الذي يورده السارد في صيغة شفوية مباشرة بعد تقديمه في خطاب مباشر، يغدو النقطة التي ينبع منها السرد؛ وهو ما يترتب عنه تخوير وتوجيه كلام ألعمة في اتجاهات متعددة، فيستحيل الخطاب المباشر إنكم تحبون الخادومات متوالية سردية متمكن السارد، نظرا لاقتضابها وكثافتها الدلالية، من جمع شذرات حكاية تتفاوت مرجعياتها. والحال أن سمة المجادلة التي تطبع، في كثير من الأحيان، علاقة السارد بأصوات الشخصيات، ستساهم في هذا التفرع السردى والتشظي الحكائيين، حيث إن تكرار المتوالية السردية ليس نزوعا إلى تأكيد صورة ثورما العشيقة فقط، إنما يستحيل عنصرا بنائيا بتحقيقه حافظا سرديا.

في البدء، يشكل تكرار المتوالية السردية عبر هدم كلام ألعمة، مناسبة لاستعادة جزء من حكاية شخصية إبراهيم العاطفية، خارج علاقته بثورما. غير أن إدراج السارد علاقة إبراهيم العابرة بماري بجاني، إن كان يظهر في البداية تبريرا لمعارضته موقف ألعمة، فهو في جوهره يكشف عن استحالة هذا الحب وصعوبة ممارسته عبر الزواج؛ وينم من جهة أخرى، عن وهمية تنكر إبراهيم لحيته ثورما، كما يتضح من هذا الملفوظ: "إبراهيم سيقول إنه لا يجب نورما وهو يكذب" (ص.24). وحينئذ، سيعاد طرح نفي السارد لكلام ألعمة، مادام قد توصل بدوره إلى صحة انطباعها. وفي هذه الحالة، سيطرح التساؤل عن التعارض بين الرؤيتين، وقد يكون فطن السارد إلى هذا التساؤل سببا في عودته في المقطعين: الثاني والثالث إلى الموضوع ذاته. لنجد أن نقطة التصادم تكمن في طبيعة علاقة إبراهيم بثورما، وفي حوافز حبه لها ذاته. ومن ثم، سينزع السرد إلى وضع علاقة الحب، خارج الهرم الإجتماعي (الطبقي). لكن انزلاقاته تزيج كل مرة، ضمن استطرادات حكاية، عن السير على خط حكاياتي واحد، حيث لم يكن توضيحه في المقطع الثاني سوى جسر إلى حكاية عائلة نصار، كما سيعبر به في المقطع الثالث إلى حكاية عائلة شخصية ثورما عبد المسيح وفق توالد سردي تجادلي أيضا.

تكشف، إذن، إجراءات التكرار عن مقصديات سردية مختلفة، فإضافة إلى دورها في حشد محكيات صغرى عبر مصادمة الرؤى السردية، تبرز الحركة المتعترية للسرد، فتخلق اختلالات سردية واسعة تشوش على القراءة الأفقية.

في مستوى آخر، يمكن مقارنة التشظي الحكائي بالانتقال إلى البنية السردية الكبرى، حيث سنسوق نموذجا نصيا لا يتقصد إبراز هذا الإجراء السردى فقط، بل ليكشف، أيضا، عن خصوصية ومنطق التراكم الحكائي، أثناء سير العملية السردية في مسالك مليئة بالتواءات؛ ويتعلق الأمر

بنموذج حكاية الجريمة في فضاء السجن التي يمكن التقاط خيوطها داخل خمس أجزاء سردية، إذ في كل لحظة، تنبجس إحدى مكوناتها وفق إجراء تلفظي خاص:
'حتى منديلها [نورما] الأزرق تركته، ومشت في الشارع إلى حيث لا يعلم أحد، وخرجت من مسرح الحكاية.

غير أن الحكاية جرت في السجن.

الجريمة التي لم يرتكبها حنا السلطان، أو هكذا ادعى، جرى ارتكابها في السجن والحكاية أبطالها أربعة، ثلاثة رجال وامرأة (ص. 67).

يحتل مكرن المكان في هذا الملفوظ موقعا بوريا يستشرف حدود التوازي مع الحكاية ذاتها، حيث يغدو خشبة مسرحية، حين تغادره الشخصية تسقط من الحكاية، وحين تعود إليه تبدأ حكاية جديدة. ولعل سبب ذلك يعود إلى الوعي السردى المتحكم في توليد الحكايات، إذ لا تمثل الشخصية حكاية بذاتها فقط، بل يحدث أن تحضر حكايتين منفصلتين، رغم أن الواقع المرجعي يقدمهما ميتا-محكيين داخل حكاية كبرى، تشكلها التجربة المعيشية للشخصية. إنما يعيد السارد تشكيل هذا المرجع الحكائي، على نحو يتيح له تحريك لعبته السردية صوب خدمة رؤيته الإبداعية والدلالية. والحال أنه رغم تعدد أبطال حكاية الجريمة، فتجاور المقطعين داخل هذا الملفوظ، ينم عن بورية شخصية 'نورما' داخلها، على اعتبار أن إخراجها من حكاية، ثم إعادة إدراجها داخل حكاية أخرى، يمنحها دورا تمثيلا متميزا. بيد أن هذا الدور لا يمكنه تهميش أدوار الشخصيات الأخرى، وعلى الخصوص، دور شخصية 'حنا السلطان' الذي ترتبط الجريمة باسمه. ويبرز أن الشق الثاني من الملفوظ يؤسس لخطاب مقدماتي لحكاية الجريمة التي ينشغل السارد بتفاصيلها، ويبرز تأكيد على عناصرها الأساسية (الموضوع، الفضاء، الشخصيات)، بصفتها شرطا لإنضاج البعد الأجناسي لأفعالها السردية، عن قوة حضورها في نشاطه التلفظي. ومن ثم، يمكن تفسير انفتاحه وتعرجاته على مواقع حكاية مختلفة، بكونها محاولة لحبك خيط الحكاية من الخلف، ذلك أنه لا يعرض مباشرة لحدث الجريمة، إنما ينتقل في المقطع الموالي، إلى استعادة ظروف نقل 'حنا السلطان' وأحمد العتر، ومدير سلوان إلى زنزانه الجديدة، مع ما يوازي هذه الاستعادة من استطرادات وميتا-خطابات تعليقية تحرق باستمرار سياق التلفظ، وتؤجل الخوض في تفصيل الخطاب المقدماتي، بل لا يكاد السارد يعود في إحدى المواقع إلى عين الموضوع، حتى يفتح سياقاً تلفظياً جديداً:

في الغرفة حصلت الجريمة. وقبل أن نروي الجريمة، علينا ألا ننسى الحالة التي كان يعيشها حنا السلطان المالح^(ص.70).

كان ممكناً ألا يعلن السارد عن هذا الانتقال الحكائي، فينزاح مباشرة كدأبه، إلى استعادة الوضعية المادية لشخصية "حنا السلطان"، دون إخبار أو تنبيه؛ لكن استنعاره ترقب المتلقي لتفاصيل الحدث، يرغمه على تقديم تبرير لهذا الاعتقال، بصيغة تظهره ضرورياً. لذلك، يغدو تدخله المباشر في السرد إعادة تحديد للإليات السردية، وإشارة ضمنية إلى إجرائية التعرج والتفرع السريين في معالجة موضوع التبرير، بطرق غير مباشرة. وحينئذ، لا يشكل حدث الجريمة داخل السجن سوى نتيجة لأفعال سردية سابقة، ويقضي تخطيطه العودة من جديد، إلى جذوره الأولى، وبسط وقائع محاكمة "حنا السلطان"، ونقله إلى الغرفة التي ستكون فضاء الجريمة. والحال أن هذا التقطع السري لا تفرزه، فقط، التنقلات الحكائية، إنما ينجم أيضاً عن التقطيع الأفقي للنص السري، ذلك أن الجزء الموالي لا ييلور الحكاية من النقطة التي انقطع فيها السرد، بل يعود إلى حكاية الجريمة من زاوية جديدة: الحكاية هي نورما.

وحكاية نورما في السجن لا تشبه حكايتها خارجه. في الخارج كانت نورما جزءاً من ذلك العالم الغامض الذي يتشكل خلف عيني جديتها المغمضتين من زمن لا بداية له^(ص.75). يرتبط هذا الملفوظ بملفوظ الخطاب المقدماتي، عند كشفه عن اسم "نورما" كشخصية بطلية في حكاية الجريمة، إنما لا تتضح وظيفته السردية داخل هذا الجزء الحكائي، إلا عند قراءته على ضوء الملفوظ الأخير الذي يؤشر إلى الانتقال الحكائي: فكما يعود السارد في هذا الملفوظ لحظة تأهبه، إلى بسط أولاً حالة "حنا السلطان"، يعود هنا، بعد أن اعتقدنا أنه سيستأنف الحديث عن هذا الحدث، إلى بسط حالة "نورما عبد المسيح". لذلك، يمكن أن نقرأ افتراضاً، بين سطور الملفوظ، إعلاناً على صيغة الإعلان الانتقالي السابق: علينا قبل أن نروي حكاية "نورما" داخل السجن، ألا ننسى حكايتها خارج السجن؛ وهو ما يرسخ منطق المعالجة السردية للموضوع الرئيسي على منهج الإرجاء السري ودفع السرد إلى التأنيث التدريجي للحكاية، مما يجعله يلج مضائق حكاية، ستعرج به على حكاية عاتلة "نورما"، مع إدماج لجزء من حكاية شخصية إبراهيم^(ص.76) في علاقته مع هذه العائلة.

لن نمد حكاية الجريمة سبلها إلى التخطيب، إلا حين تتضح الشروط السردية المحيطة بها. ويبدو أن السارد يهتم بمراكمة حكاية تتيح له إمكانية تشييد ميثاق للتلقي الدينامي، بحيث لا يغدو السرد إنتاجاً إخبارياً يراكم الأحداث في اتجاه نهاية الحكاية، بل يستحيل بحثاً مستمراً عن سياقات

تلفظية تفتح النص السردي، ضمن صيغة التقديم والتأخير، لمحاكيات جديدة؛ مما يخلق توتراً في القراءة، كسمة أساسية لتجديد عملية إشراك المتلقي في إعادة بناء النص السردي.

بناء على ذلك، حين سيعود السارد إلى حكاية الجريمة في الجزء الموالي، سيذكر بالسياق العام الذي يتضمنها، كما لو أنه سيستعيدها لأول مرة، أو يتوجس ضياع المتلقي وسط التفرعات الحكائية. ويمكن أن نبرز خصوصياته من خلال هذه المستويات التحليلية التالية:

بدي أعمال جريمة، إركع، بدي مثل جريمة.

وصار حنا يمثل.

عندما يلتقي سامي الخوري سوف يقول له الرئيس، إن التمثيل ممنوع هنا. "نحن لا نمثل يا ابني، نحن نشتغل". وسوف يتسم حنا، وتظهر أسنانه الأمامية المحطمة، ويقول للرئيس سامي إنه لا يجب التمثيل، لكن كان مضطراً لأنهم أجبروه على تمثيل الجريمة. أخذوه إلى السوق العمومي، وضعوه في غرفة، جلبوا قطعة خشبية تشبه امرأة، وطلبوا منه أن ينام معها.

"ومت؟" سأل سامي.

"طبعا مت، جاب حنا" (ص. 95).

تكمُن أهمية الأصوات الثلاثة المتجاورة، داخل هذا الملفوظ، في مراكبتها ثلاثة أزمنة؛ وهي زمن التمثيلية الداخلية (داخل السجن)، وزمن التمثيلية الخارجية (خارج السجن)، وزمن حكي حنا السلطان التمثيلية لـ سامي الخوري. بيد أن المزج، هنا، بين السياقات التلفظية ينتج عنه التباس سياقي بين شخصيتي حنا السلطان و سامي الخوري؛ فالتمثيلية التي يحذر سامي الخوري "حنا السلطان" من خطر إعادة تمثيلها، هي التمثيلية الداخلية التي يعتقد أنها السبب في مقتل أحمد العتر. بينما حنا السلطان يخرج عن هذا القصد فيندرج في سياق آخر يرتبط بالتمثيلية الخارجية التي أجبره المحققون على أدائها لتصوير مراحل الجريمة. ويبدو أن سامي الخوري، بسؤاله ومت، قد اندرج في سياق حنا السلطان الانزياحي، فتخلّى عن سياقه المقصود. ويمكن القول، أيضاً، إن السارد يتزلق بدوره، إلى هذا السياق الخارجي، لكنه سيعود بسرعة إلى سياق التمثيلية الداخلية، حينما سيعود حنا السلطان إليه، كما لو أنه يتحرك بإيعاز من انزياحات وارتدادات صوت حنا السلطان:

قال للرئيس سامي إنه لم يخطط لهذه الجريمة الجديدة. الرئيس سامي لم يصدقه. وعامله منذ البداية بوصفه مجرماً محتملاً (ص. 96).

يبدو أن تحرك السارد بهذا الشكل، يخدم تقنية معقدة ستتيح له إمكانية مزج، ضمن تركيب سردي متنوع، تمثيليتين تتمايزان في فضاءاتهما ومثليتهما ومتلقيهما الداخليين، ذلك أنه سيعالج، في آن واحد، التمثيلية الداخلية والتمثيلية الخارجية، كما يفترض أن يحكيهما 'حنا السلطان' لسامي الخوري؛ وهنا يمكن أن نتوقف عند هذه العملية الإدماجية عبر مراحل:

1- "صرخ حنا بمنير أن يركع، ورأى الظل الأخضر ينتشر على الحائط، تراجع حنا إلى الخلف، جلس منير على الأرض متهاككا، أحمد يجلس على طرف السرير، حنا يدور حول نفسه" (ص. 96).

يمكن القول إن هذا الملفوظ يحاكي الخطاب المسرحي المقدماتي في بعده الأجناسي، يستحيل وفقه السارد، بدءا من تحديد التوقعات الأولى للممثلين، منسقا خارجيا لأطوار التمثيلية. وتغدو الغرفة خشبة مسرحية، تدور عليها تمثيلية أمام مشاهدين وهميين. والحال أن أدوار الممثلين تتوزع داخل المشهد الأول، بطريقة يتسلط فيها الضوء على 'حنا السلطان' وحده، وينسحب الممثلين الآخرين إلى الهامش كي يتحولا مؤقتا إلى مشاهدين داخليين لدور 'حنا السلطان' التمثيلي. ويشكل هذا الدور، بغض النظر عن مقصديته التي يحددها سامي الخوري في دفع أحمد و'منير' إلى الجريمة، تقليدا تلقائيا لدور تمثيلي إرغامي خارجي، فتأسس سلسلة من المحاكاة تنتج نسخا جلد حقيقي، وهو جريمة القتل الأولى التي سيتهم 'حنا السلطان' بارتكابها.

2- يمثل 'حنا السلطان' ويقول: 'تفرجوا، هلق قال، أنا حنا السلطان المالح البارودي الكلب ابن الكلب. قللي يابن الكلب. كنت منفوخ مثل البالون صرت أدب على الأرض ومتل (حنا) يدب ثم يسقط على بطنه) وصرت متل. عطوني منشار وخشب معاكس. قللي عبوط الخشب عبطها، قللي نام معها، صرت نام مع شقفة الخشب(...)'

- شو عم تعمل ولا عكروت.

- عم برتاح.

طلبت منه سيكارة.

- سيكارة، لشو سيكارة.

بعد ها العملية، لازم ندخن.

- كنت تدخن قبل ما تقتلهم؟

- طبعا يا سيدنا، كنت أناام على ضهري، أرفع أجرة على أجرة ودخن، وهي تغني.
- مين.

- أنطوانيت.

قلت أنطوانيت لأنه أول إسم طلع على راسي، ولأنه على اسم عمي الله يرحمها وبصقت على الأرض.
- وبعدين؟

وبعدين يا سيدنا، بقللها تاجي بتجي، بتوطي راسها، وبتصير عيونها تدمع (...).
أخذت المنشار وبلشت أنشر الخشب، وصار الشقف تطير كومتها وحطيتها بكيس الجنتيفيس وحلتها على ضهري وصرت أمشي.
حنا عيشي وسط ذهول أحمد العتر ومنير سلوان، ويبدو كأنه يحمل كيسا فوق ظهره، ويشن من الإرهاق والوجع" (ص. 97-99).

أثرنا عرض هذا الملفوظ على طوله، لتتمكن من متابعة التفصلات السياقية التي تحكم إنتاج التمثيلية. ويبدو أن الفعل التلفظي لشخصية "حنا السلطان" يهيمن على الأفعال التلفظية الأخرى، لأنه أصبح، ضمن هذه الوضعية، ذاتا تعيد إنتاج سياق تلفظي خارجي يرتبط بمراحل التحقيق في جريمة القتل؛ فتمخض عن ذلك تشابك وتراكب سياقين، يصعب وفقهما، خطاب "حنا السلطان" الشفهي، الذي يستعيد أطوار التمثيلية الخارجية، خطابا مواكبا وموضحا للخطاب الذي ينجزه من خلال جسده. ويتوقف التمثيل من حين لآخر، ليتم إدراج الحوار مع المحقق أو بعض التوضيحات اللازمة التي تعيد موضوعة المتلقيين الداخليين داخل الوضعية الجديدة. لذلك، يؤدي هذا الخطاب وظيفتين متلازمتين: تتحدد الأولى بعلاقته مع الخطاب الجسدي، حيث يبرز تفصلاتته وتحولاته، ويدعمه خطاب السارد الذي ينقل ما يسكت عنه؛ بينما الوظيفة الثانية تبوؤه دورا أساسيا، لكونها تكشف، بطريقة غير مباشرة، عن وقائع التمثيلية الخارجية.
من جهة أخرى، يتوزع التمثيلية الداخلية جزءا يرتبطان بالنشاط التلفظي للممثلين أثناء لعب أدوارهم:

"أفرق أني كنت أعرف، قال حنا لنورما. قال لها إنه كان يعرف بأنه يمثل. بينما لبس منير وأحمد الدور، فحصلت الجريمة.

أنهى حنا تمثيلته، انبطح على الأرض ونام، وبدأ بين الرجلين ذلك النقاش الذي أدى بهما إلى الموت" (ص. 96).

يكشف الصوتان داخل الملفوظ، عن العلاقة الممكنة بين الممثلين الثلاثة. في البدء، لا يفصح صوت "حنا السلطان" عن السياق التلفظي (ماذا يعرف)، فحين تحول عبر صوت السارد إلى خطاب غير مباشر، يكشف عما صمت عنه؛ إنما يبقى هذا التحويل الصوتي تفسيراً لرؤية كل ممثل لتمثيلية "حنا السلطان": فحنا السلطان لا يعتبر دوره سوى تشخيص إيهامي لواقع زائف، بينما تراه الشخصيتان تجسيدا لدور حقيقي. أما الصوت الثاني في الملفوظ، فهو ينسق بين مشاهد التمثيلية، ويسجل، داخل الوضعية التلفظية، لحظة انتقال الدور التمثيلي إلى الممثلين الآخرين، ليظهر أن التعاقد الضمني الذي يربط بين الممثلين في الجزء الأول، قد أدخل به "حنا السلطان" في الجزء الثاني، حيث إنه لم يتابع دور الممثلين، كما تابع دوره طيلة تشخيصه له: فباستثناء عودته مرة واحدة، إلى وسط الغرفة، وكأنه سيعود إلى التمثيل، خارقاً نقاش الممثلين، لم يشارك كمتلق داخلي في استكمال التمثيلية. ولعل هذا الخلل التواصلية قد انعكس على طبيعة وطريقة توليد الجزء الثاني من التمثيلية: فلئن كان الجزء الأول الذي توفرت له شروط التلفظ والتلقي معا، قد تولد ضمن بنية سردية موحدة، فالجزء الثاني يحفه اللبس والتفتيت السرديين، ويسود الجدل الرؤيوي مرجعية تشكيكه.

"حنا يجلس في طرف الغرفة ويغمض عينيه.

أحمد: أنا خائف.

منير: من شو.

أحمد: من حنا، ياعمي هيدا مجرم حقيقي، بكرا يقتلنا.

(...).

أحمد: ونورما؟

منير: هو وعدني فيها.

أحمد: شفتها.

منير: لا.

منير يقف، يقلد بقه صوت كعب حذاء نورما. يصل إليها ويضمها (ص. 991-100).

عمدنا إلى بسط هذين المقطعين من النقاش الطويل، لكونهما يحيلان على تمفصلين داخل الوضعية التلفظية الجديدة: في التمثيل الأول، يبدو أن الممثلين أحمد ومنير قد اندرجا في السياق الذي

انتجته خطاب 'حنا السلطان' المزدوج في الجزء الأول، فيدشنان جزءهما التمثيلي باستثمار وضعيتهما كمتلقين داخليين؛ مما يؤدي إلى إعادة 'حنا السلطان' إلى التمثيل مؤقتاً، ليشرکہما نشاطهما التلفظي. لكن انسحابه النهائي بسرعة، سينقل هذا النشاط إلى موضوع جديد يحتضنه التمهصل الثاني في الملفوظ الحواری؛ ويتعلق الأمر بشخصية 'نورماً'، كإحدى شخصیات الجريمة، إذ يمكن القول إن إقحام اسمها في النقاش يمثل مناسبة للكشف عن نوعية وظيفتها ضمن حکایة الجريمة. وتبدو وساطة 'حنا السلطان' واضحة في نقل شخصية 'نورماً' إلى فضاء السجن، عبر الحکایات التي يرويها عنها، حيث يقوم بترسیخ صورتها في تخيال 'أحمد' و'منیر'. فما أن انتهى دور 'حنا' على مستوى إنتاج الخطاب التمثيلي أو متابعته، حتى فرضت هذه الصورة حضورها الفعلي داخل الوضعية السردية، سواء بوقوعها محورا للنقاش أو تمسيدا وهما تستحضره الحركات الإيمائية للممثل. والحال أن هذا النقاش سينتهي بقراءة كل ممثل للرسالة التي كتبها 'نورماً'، ليقدم فيها نفسه العاشق المحتمل، بعد إعدام 'حنا'. لكن الجزء الثاني سينتهي دون أن يتضمن حدث القتل الذي يفترض أن يلي النقاش بين الممثلين، كما يثبت ذلك السارد و'حنا السلطان' معا، فيحدث التباس زمني يصعب ضمنه تحديد، هل جرى حدث القتل في نهاية التمثيلية أم أنه يفصل بينهما مسافة زمنية. والواقع أن كلا الاحتمالين يدعمه مبرر نصي، فالاحتمال الأول يستند إلى سياق الملفوظ الذي يثبت أن الموت تمخض عن النقاش بين الممثلين، كما رأينا قبل قليل. أما الاحتمال الثاني فيتبلور من هذا الملفوظ:

'هذا المشهد لن يتكرر، فحنا لن يعود إلى تمثيل الجريمة، وإقامته في الحبس، في الغرفة الصغيرة مع العتر وسلوان سوف تستمر ثلاثين يوما. أخذ منهما الرسالتين ومزقهما وهو يضحك. ولم يقل لنورما شيئا عن صديقيه' (ص. 101).

يتأسس هذا الملفوظ، على ضوء الوضعية السردية السابقة التي تتأطر داخلهما التمثيلية الداخلية، إنه يحمل سمات توضيحية تتعارض كما يبدو، مع إحالات النصوص السردية التي يستند إليها الاحتمال الأول، فإضافة إلى كونه يظهر أن 'حنا السلطان' لم يمثل إلا مرة واحدة، فإنه يتعارض مع السياق الذي يبلور وقوع حدث القتل داخل التمثيلية الداخلية الأولى، بدليل أن القاتل والمقتول بقيا شهرا كاملا مع 'حنا السلطان' داخل الزنزانة، مما يعني أن النقاش بين الشخصيتين لم ينقطع بتمزيق 'حنا السلطان' الرسالتين، بل يفترض أنه استمر طويلا، فانهى بقتل 'منیر' 'أحمد العتر'. ومن ثم، لا بد للسارد أو 'حنا السلطان' أن يطويا المسافة الزمنية ليربطا دور القتل بدور التمثيل الإيهامي ل'حنا السلطان' الذي لم يحدث سوى مرة واحدة. أما الإبقاء على المسافة الزمنية التي يضمنها السياق التلفظي العام، فيجعل

نهاية التمثيلية غامضة؛ وهو الغموض الذي سيشط بموضوع القتل إلى مواقع رؤيوية متعددة، مما يدفع إلى تتبع أجزاء حكاية الجريمة، وتحديدًا حدث القتل في الجزء الحكائي الموالي:

“ماسر تلك الجريمة التي حدثت في حبس الرمل عام 1948؟

لماذا قتل منير سلوان صديقه أحمد العتر؟

هل كان انطباع الرئيس عن الجريمة التي دبرها حنا السلطان صحيحاً؟ أم الصحيح هو كلام حنا أمام المحقق؟” (ص. 137).

لن يتوالد السرد للإجابة عن هذا التساؤل، بل ليكشف تضارب وجهات النظر حول موضوع القتل، ويروخ سرية هذا الحدث. ومن ثم، يتضح أن عدم احتضان التمثيلية الداخلية لحدث القتل إجراء لدفع المتلقي في عملية قراءة متوترة بحثاً عن نهاية غامضة، لا يتجه السرد نحو بسط تفاصيلها، إنما يبدو أن السارد ذاته غير متيقن منها: “أين الحكاية؟ وأين الحقيقة؟” (ص. 151).

الحاصل أن متابعة مسار تشظي حكاية الجريمة، تمثل شكلاً للانجذاب السردية الذي تحكم لعبة السرد في خلق سياقات تلفظية متعددة، إنه لا ينحسب في مجال واحد، ولا يرتفع إلى أسلوب البناء المتناسك والتدرج في الحكاية الواحدة، بل يؤسس التفتيت والتداخل صليبي استراتيجيته السردية.

2- اشتغال اللغة: الخصوصيات السردية:

لا شك أن اللغة تشكل إحدى بؤر التجديد والخرق في الكتابة السردية الحديثة، على اعتبار أنها لم تعد وسيلة للتشخيص فحسب، إنما غدت استراتيجية سردية تنحو إلى مواءمة شكلها مع طرائق الكتابة والموضوعات المطروحة.

يظهر أن اللغة في النص السردية تصدر عن سجلات لغوية متنوعة تحول السرد إلى ساحة لأصوات مختلفة وتلويحات تعبيرية، ويظهر أن مبدأ البحث عن الأسرار أو الألغاز يخضع هذه السجلات لمساراته المتشعبة ويطبعها بإرغاماته.

منذ البدء، تأخذ اللغة السردية شكل التوثيق التاريخي: “في ذلك اليوم، وكان السادس من كانون الثاني 1976، توفيت السيدة سارة نصار عن عمر يناهز الثمانين عاماً” (ص. 7).

وهو اتجاه لغوي سيطر على اللغة الفصيحة في أغلب المواقع السردية، إذ نادراً ما تحلق اللغة خارج التشخيص الموضوعي والإيقاع التقريري: فحتى لغة الحلم لا تخضع لتعويجات فضائه،

حيث لا نلمح تنوعات لغوية، حال انتقال السرد من الواقع إلى الحلم: 'لحم حنا، في تلك الليلة، وكأنه لسان جلدي لحذاء بني مهترئ. كان اللسان يتدلى من فمه وكأنه لسان كلب' (ص.13).

وتتعضد هذه الخاصية الموضوعية، عند ولوج سجلات أخرى، ينسجم تشخيصها اللغوي مع اللغة السردية التي تحتضنها، كالسجل اللغوي الصحفي: 'سحب حنا جريدة من جيب بنطلونه وبدأ يقرأ'. 'هذا المجرم المدعو حنا السلطان، يجب أن يعلق بجبل المشنقة، يجب أن يراه كل الشعب ميتاً' (ص.91). وكالسجل اللغوي القضائي الذي تستثمر صرامته وإجرائيته:

"وأصدرت المحكمة الأحكام التالية:

سامي بن سليم، السجن خمس سنوات.

حافظ الشعار، خمس سنوات' (ص.119).

إن السارد يحاول أن يمحو التميزات الشكلية بين هذه السجلات اللغوية، بمعنى أنه، بشكل عام، يخضع لغته لمقاييس الضبط التاريخي، والصحفي، والقانوني؛ فلا تتخفف صرامة اللغة إلا حين يدرج مقاطع من نصوص خارجية داخل نصه السردية: كالنص الشعري والنص الأسطوري. بيد أن هذا الانسجام الظاهري لا يلغي التعدد اللغوي بالمعنى ألباخيتي، إذ إن اللغة تصادم وتجاور أصوات عديدة تبرز تعدد الوعي.

في مستوى آخر، تظل اللغة الشفهية أهم سجل لغوي يحقق التنوع في سلم الأصوات، لا لكونه يبلور وعيا خاصا فحسب، بل بحضوره أقوى سجل ينازع اللغة الفصيحة في تشخيص العوالم السردية: فبناء على الملاحظات النظرية التي أثبتناها سابقا، عند تناول اللغة الشفهية في عكبي ترايبها زعفران (الفصل الثاني)، يمكن القول إن المعجم الشفهي يكتسب، هنا أيضا، وضعا جديدا يساهم المعجمان في تأسيس متخيله وأديته؛ على اعتبار أن الكتابة السردية لا تبتعد عن اللغة الشفهية، إنما يبدو أنها منجذبة إليها. وتتحقق هذه العملية في شكلين: الشكل البارز، حيث تحضر اللغة الشفهية بكل حولاتها، بنية سردية مكونة، والشكل الخفي الذي يتحقق، خاصة، في الجانب التركيبي للغة الفصيحة.

تكاد كل خطابات وحوارات الشخصيات أن تكون شفهية. إذ يندر أن تتدخل باللغة الفصيحة، لتمرر صوتها وتعبّر عن موقفها. ولمقاربة أشكالها، يمكن أن نتوقف عند بعض المقاطع النصية:

1 - أخذ يعقوب الرسالة من يد الحاج أبو شفيق، وقراها بعينه، ثم قال لسارة "فكي الأغراض، فرط السفر". ونظر إلى الناس المتجمعين حوله كأنه لم يرههم حين دخل لبيت. العوض بسلامتكم هيدا ابني عمي يعقوب اسمه على اسمي انقتل بكلومبيا التعازي بعدين" (ص. 20).

يبرز التناوب بين اللغة الفصيحة واللغة الشفهية واضحا، حيث إنه لحظة إدراج الخطابين المباشرين لشخصية يعقوب نصار، تتحول اللغة الفصيحة إلى سلم تعبري آخر، ينفرد بإيقاعه ونبرته ولكنته الخاصة. وإذا كان ممكنا لمتلق خاص أن يعي، بمعرفته القبلية، أن اللغة الشفهية هي اللغة المحلية في لبنان، فإن غير العارف بهذه المحلية، يمكنه أيضا، نظرا لاختلالات معجمية وتركيبية، أن يتنبه إلى كونها ليست فصيحة. ومادام النص السردى نصا أدبيا، فإدراج هذه التكوينات الشفهية عن وعي وقصد، بمنحها وظيفة جمالية ودلالية؛ وتكمن، أساسا، في خلق توترات في عملية التلقي تميز من متلق لآخر، حسب مستويات اطلاعه على هذه اللغة الشفهية المحلية.

والواقع أن هذه اللغة ذاتها، تقترب أو تبتعد من المعجم الفصيح حسب مرجعيتها الصوتية: فإن كانت تقترب في بعض المواقع من المعجم الفصيح، كما في الملفوظ أعلاه، فهي في مواقع أخرى، توغل في محليتها، كما تبرز هذا المقطع: "قال فيكتور للجلاذ، أنا بدى أحكي، إلهي حق إحكي وانتو هونيك وقفوا الزلاغيط والغنائي، لاحقين، بعد شوي عملوا يللي بدكم ياه. وأنا مرع عود أسمع..." (ص. 171).

من جهة أخرى، تقوم اللغة الشفهية بتكسير البنية السردية، عند إحداثها بنى سردية تفرز فجوات وانعراجات داخل وضعية التلطف الفصيح، مما يجعلها تساهم في تشظية النص السردى. بيد أنها، مع ذلك، تمنح للشخصيات فرصة التعبير عن انشغالاتها ورغباتها بصوتها المتأخم لوجدانها، فتنتقل المواقف بشحنتها الوجدانية الأصلية، ثم تبدو كما لو أنها تفرض على السارد مقوماتها وعمق تشخيصها الذي لا تستطيع اللغة الفصيحة، الإضطلاع به في المستويات التي يستهدفها التعبير الشفهي.

في الشكل الثاني، يظهر أن منازعة اللغة الشفهية بشدة، اللغة الفصيحة حول تشكيل البنية السردية، قد ألتنها لكثير من مؤثراتها. وعلى الرغم من أننا لا نجد داخل الكتابة السردية باللغة الفصيحة، معجما شفهيًا، ماعدا هذه البنى الخطابية الظاهرة، فتأثرها به يشتغل بشكل ضمني؛ ذلك أنها تتجرد من التكوينات البلاغية والاستعارية، فتستحيل لغة تقريرية وموضوعية، كما تتأثر

بالنفس الشفهي عند نزوع السارد إلى بعض الصيغ التي تسم الحكيم الشفهي، كصيغة التكرار التي يلجأ إليها المتحدث الشفهي، حال إحساسه أن المتلقي المباشر قد يفقد خيط متابعة الحكيم: "وبالآخر يا أستاذ حاتم، كانت لاتنادي زوجها باسمه المجرد، بل تضع قبله كلمة أستاذ للتدليل على احترامها الشديد له.

وبالآخر يا أستاذ حاتم، أنت بتكون صرت بالتقاعد، متزوج أنطون والبنات، ونسكن أنا وإياك بالبيت يلل بدي أبنية" (ص. 77).

يخضر السارد الذي تدخل بصوت فصيح، كمتحدث شفهي يباشر كلامه، دون أن يقدم له؛ لكنه ينتبه إلى وجود فجوة تقتضي ملءاً توضيحياً، لذلك، يستدرك حديثه بتأطيره أولاً، ثم يعود إلى الجملة الأولى ليبدأ من جديد الحديث عن موضوعه. كان ممكناً ألا يعيد السارد، هنا، تكرار "بالآخر يا أستاذ حاتم"، لأن القارئ، غير السامع، يملك فرص إعادة القراءة حتى يضبط سياق التلفظ، لكن ذلك لا يتساق مع نزوعه إلى جعل الشفهي ملون عضوي للكتابي، ولا يعني أنه، بمثل هذه التكرارات، يُجانب المتلقي ويسهل له أمر القراءة، بل يعمل عبر هذا الإجراء، وإجراءات أخرى، كالانتقالات الفجائية، وخرق السياقات التلفظية، وعدم الاهتمام بالانسجام الظاهري؛ وهي سمات الحكيم الشفهي التي تعمل على توتر عملية القراءة، ودفع المتلقي إلى السقوط في الحيرة والالتباس، كي يساهم في إعادة بناء النص السرد.

في مستوى آخر، يمكن القول إن الإيقاع الساخر للعملية السردية يحضر مكيفاً هاماً للغة، على اعتبار أن السخرية ترتبط بالتشخيص اللغوي للتجارب المعيشية. إنما يطرح مفهومها قضايا عديدة، مازالت تثير نقاشات المنظرين والدارسين حول تعريفاتها ومجالاتها وأشكال حضورها داخل النصوص الأدبية. ونكتفي، هنا، ببسط بعض الملاحظات التي ستنتقل التحليل إلى الوقوف عند بعض سمات أشغال السخرية في النص الأدبي.

تروى بيذا اليمان (1979) [B.Alleman] ⁽¹⁾ أنه يتوجب التمييز بين السخرية كمبدأ فلسفي وميتافيزيقي، والسخرية كظاهرة وكأسلوب أدبي؛ فتحددتها، بطريقة شكلية خالصة، كصيغة للخطاب (Mode de dicours). لكنها لا تتصور هذه الصيغة مجرد تعارض بين القول الحرفي والقول المقصود، بل إنها تثبت أن السخرية بالمعنى الصارم للكلمة، لا يمكن أن تتحدد في كلمات

(1) B. Alleman (1979), «De l'ironie en tant que principe littéraire», *Poétique*, 36, p.388.

خاصة⁽¹⁾؛ لتضع بذلك، العلامات الساخرة داخل النص في محك السؤال، فتقول إن النص السخري النموذجي، سيكون ذلك النص الذي يفترض فيه السخرية في غياب تام لكل مؤشر إليها⁽²⁾. لكن يمكن الاعتراض على هذا التصور، بالسؤال كيف يمكن أن نفهم أن نصا ما نص سخري دون الاسترشاد بالعلامات؟. ويبدو أن اليمان ذاتها قد استشعرت هذا الإشكال، فانبرت إلى بسط نماذج من رواية القرن: 18، لتخلص إلى التنبيه إلى الدور الأساسي للتأويل عند التعامل مع النصوص، مؤكدة "أن الظاهرة النوعية للسخرية تستجيب لنوع من البصيرة والفهم القبلي يلازمان دائما المتلقي، أي أنه نوع من الحاسة السادسة؛ وهو إحساس مشترك، لا يمكن لأي حجة عقلية أن تظهره"⁽³⁾.

يمكن القول، إذن، إن السخرية كصيغة للخطاب، تراهن على السياق بمعناه الواسع؛ وهو ماحدا باليمان إلى استبدال مفهوم التعارض السخري الشفاف بين الرسالة الحرفية والرسالة الحقيقية، بمفهوم حقل التوتر (Champ de tension)، لأنه مفهوم واسع لا يلزم الدارس بتحليل شكلي خالص للتعاضات الواضحة.

من جهة أخرى، يثمن فليب هامون (P.Hammon) (1996) تصور اليمان، حين يدعو إلى تناول السخرية كتوتر يعتري النص، وليس فقط كـ"تتابع التجنيسات أو نكات متعارضة ومنعزلة"⁽⁴⁾. غير أنه يولي أهمية للمؤشرات، على اعتبار أن السخرية في الرواية الجديدة، تستند على التراكمات اللفظية الظاهرة⁽⁵⁾، ويرى أن اشتغال ييدا اليمان على الرواية التقليدية يجعلها تستبعد المؤشرات الظاهرة، لأن سخريتها لا تتواءم مع ظهور مؤشرات قد تعرقل سيرها إلى أهدافها. من ثم، يرى "أنه يصعب التمييز بين المؤشر والمعنى وشكل أثر [Effet] السخرية"⁽⁶⁾، فيعالج هذا الأثر كوضعية تلفظية تشكل من ملفوظات⁽⁷⁾، وكشكل تواصلية هش يفترض من المتلقي أن يعلم بالنية

(1) نفسه، ص. 389.

(2) نفسه، ص. 389.

(3) نفسه، ص. 395.

(4) Ph.Hammon (1996), L'ironie littéraire, p.5.

(5) نفسه، ص. 108.

(6) نفسه، ص. 108.

(7) نفسه، ص. 5.

الساخرة عند المؤلف أو المتكلم، ضمن عملية تلق لا بد أن تشيد تأويلا ديناميا لتفرز المعنى المقصود⁽¹⁾.

وأخيرا، لا بد أن نشير إلى عمومية مفهوم السخرية. إنه يقع في ما يسميه هامون الشرك الإصطلاحي⁽²⁾، ذلك أن المعجم يقترح كلمات عديدة يطلق عليها تجاوزا، رغم ما يمكن أن يوجد بينها من فروقات دلالية، إسم السخرية: كالدعابة، والهزل، والفكاهة، والمحاكاة الساخرة، والهجاء... يبدو أن هذين التخرمين النظريين يرتبطان بالنصوص التي تشكل خلفيتهما؛ لكنهما يؤكدان معا على أهمية السياق العام في إثبات السمة الساخرة للنص الأدبي؛ وهو توجه يتيح لنا أن نعالج بعض مواقع السخرية، إنما، إذ نتصور السخرية نشاطا تلفظيا يؤثر على مسار تشكيل النص السردى، لا نعتبر هذا النص نصا سخريا خالصا، بل تثبتين فيه السخرية بوصفها بنية سردية مكونة. وهذه بعض نماذجها:

1- شو هيدا

ماشى، هيدا ملح، جسمي ملح.

بجبلك دوا.

مافي دوا، قللي الحكيم هيدا من آثار وليمة الملح، وبدو سنة وببروح. هيك بروح أنا وإياه (ص. 89).

يؤسس هذا الملفوظ لوضعية تلفظية تحتاج إلى مراجعة سياق حكاية شخصية حنا السلطان، لكشف نوعية سخرتها، ويبدو أن خطاب حنا السلطان حول جسده يتجه صوب إبراز وضعه الاعتباري الحالي، عبر خلق مفارقة لغوية في العبارة المركزية "وليمة الملح"، ذلك أن الوليمة والملح يحيلان ضمن منظومة القيم السائدة على قيم وجدانية إيجابية، إلا أنها تحولت في عرف السجن إلى تعبيرات عن التعذيب والإتهان، حيث أجبر حنا السلطان على بلع الملح لينتزع منه اعتراف زائف. والحال أن الفعل التلفظي السخري لم يعتمد، مع ذلك، هذه المصادمة بين القيم، إنه يلتقط فحسب، جزءا من التجربة المعيشية بلغة هي لغة الجلال ذاته؛ بمعنى أنه يكفي لحنا السلطان أن يستعيد وضعه الاعتباري، لينتج سخرية حول جسده؛ على اعتبار أن الجسد ذاته، خطاب سيميائي ساخرة (مليى

(1) نفسه، ص. 35.

(2) نفسه، ص. 44.

بالقشور). لكن تظل طريقة تشكيل الوجودية التلفظية حاسمة لفرز السخرية، وذلك بإعادة ربط حنا السلطان الوليمة بالملح، لحظة إجابته عن استفسار محاورته ثورماً.

2 - نحن هربنا أنا كل حياتي ما بسمع أهلي إلا وبيخبروني عن الهربة. الحرب يعني نهرب ونعوي (...). هيك بيو لمن ختير ووصل حافة الموت صار يعوي وبعدين مات. يمكن لأنه بهديك الأيام وقت هربوا بالحراش من عين كسرين على دير القمر كانوا يخافوا بالليل من الذئاب والواوية. فكان جدي يحرسهم، وهو من وقت لوقت يصير يعوي مثل الديب حتى يهرب الحيوانات المفترسة. هيك مات جدي، وهيك مات بيبي. وقت شعب كامل يهرب ويصير يعوي، منصير مثل الحيوانات...

كانت نورما تسمع إلى خطاب إبراهيم عن الحيوانات، وتخاف من حنا (ص. 112). يتذيل الملفوظ الشفهي المباشر داخل هذا المقطع، بتعليق فصيح يحدد طرفي التواصل الداخلي، فيكشف عن مرجعية الصوت الذي ينبجس، فجأة، داخل السرد، دون تقديم إسنادي. ويظهر أن شخصية ثورماً تتلقى، هنا، خطاباً تقويمياً ساخراً حول الوضع الاعتباري، في زمن الحرب، لعائلة نصار والمجتمع الروائي بشكل عام؛ وبذلك، يختلف عن ذاتية صوت حنا السلطان في الملفوظ السابق، رغم أن إبراهيم لا يعزل ذاته عن هذا الوضع. كما أن الأثر السخري لا ينبع، كما عند حنا، من مجاورة الكلمات وقلب دلالاتها. بل يستند إلى وضع شاد لم يجد له إبراهيم تبريراً واضحاً: ثمة قراءة ساخرة تستحيل تأويلاً خاصاً لعواء والده لحظة احتضاره. ولما كان العواء صوت الذئاب، فمخيل إبراهيم ينسج علاقة مفترضة بين سلوك أجداده وسلوك الذئاب، فتغدو، وفقها، لعبة إرهاب الحيوانات بصوت الذئاب، طقساً إرغامياً لإبعاد الموت المادي. ومن ثم، يتشيد مسار الأثر السخري على المماثلة بين الإنسان والحيوان، فيحيل على واقع مأساوي يؤسس لشكل الدعاية السوداء، كممارسة تلفظية لا تفترض تعارضاً بين ظاهر القول وباطنه.

3 - فلقد اختلطت المقابر خلال الحرب الأهلية بشكل مثير إذ كان أبناء الطوائف المتقاتلة، يجدون أنفسهم في مقابر مشتركة، رغماً عن إرادتهم ألقيهم أحد الطوائف اللبنانية. كان الخوري يقول وهو يدفن أبناء الطوائف المختلفة في مقبرته (ص. 15).

تتجه اللغة في هذا الملفوظ إلى تشخيص العلاقة الملتبسة بالموت، فتفجر تناقضات المجتمع الروائي باستهدافها مفارقات موقف اجتماعي وديني. وينبثق أثر السخرية من صوت الكاهن الذي يشيد خطاباً تقييمياً حول منطق قلب الأشياء، حيث تتنصّد صيغته اللغوية على نحو يجاور بين

المتناقضات: فالطوائف تعني طقوساً دينية مختلفة في الحياة والموت، واستعمال عبارة القبر وليس عبارة القبور، يستهدف دفع حدة هذا الاختلاف إلى المفارقة التي يرسخها فعل "وحد؛ ذلك أن القبر، كفضاء للموت، يحقق ما عجز عنه لبنان كفضاء واسع للحياة. ومن ثم، ترتبط السخرية بغربة الواقع عندما تتعارض الفضاءات، وتتناقض عناصر العلاقة التقابلية في لغة الكاهن الخفية: التمزق والتناحر لحظة الحياة # الوحدة والتساكن لحظة الموت.

4 - كان الناس يذهبون للسلام على إيفا حين تعود، ويستمعون إلى حكاية الشركة التي تعمل فيها، ويناقشون شروط العمل، وهم يعلمون أن إيفا تكذب عليهم، وإيفا تعلم أنهم يكذبون عليها. والكذبة تستمر والناس يتحدث مع بعضها. كان إبراهيم يستمع إلى إيفا، ويتخيل الأمير الكهل الذي قلع نصف أسنانه، وهو يتلظى حين يحتضن الفتاة باللباس الأسود، يهبها المال، ويمسك بها، كما يمسك بقطع الأثاث التي يملكها ويفترشها كأنها شرشف يصلح غطاء لبدنه المترهل" (ص. 50).

يتأسس أثر السخرية في هذا الملفوظ، عند تواطى الشخصيات على إخفاء الحقيقة: فكل شخصية تمارس تلفظاً مزدوجاً، لا بمعنى أن الكلام الظاهر يشف عن كلام باطن يعارضه ويرغب في تبليغه، بل لكونها تتبادل كلاماً لا يتبلور نقيضاً للكلام الآخر، إلا إذا كان هذا النقيض إلغاء للزيف؛ إذ إنه وحده الكذب المتبادل يوفر شروط نشوء التواصل واستمراره بين الشخصيات. ويبدو أن الأطراف المشاركة ستلتزم بها، مادامت ترغب في الحديث، ولو من أجل الحديث فقط؛ وتغدو، مقابل ذلك، ممارسة الكذب سخرية من الذات والآخر معاً. على أن إبراهيم كطرف أساسي في هذا التواصل السخري، سيشرّد، عوض الإفصاح بالحقيقة، لتتداعى إلى غيخته صورة عمل إيفا الحقيقي، حيث يستمع إلى الكذب ويفكر في الواقع، فتراكب هذه الصورة الزائفة مع صورة الأمير الكاريكاتورية التي تجرد إيفا من إنسانيتها وتحولها إلى بضاعة. وبذلك، تتحقق السخرية من خلال استلذاذ الناس الكذب، ونزوع اللغة في الأخير إلى تشخيص حكم أكسيولوجي على شخصية الأمير.

يمكن أن نتابع بسط نماذج أخرى، يغص بها النص السردى، لنخلص إلى أن توظيف عنصر السخرية يندرج ضمن جهود الكتابة السردية في تنويع صيغها، وتلوين بنياتها اللغوية والدلالية. ويتجلى نزوعها التحديثي في استلزامها، باستمرار، فعلاً تأويلياً؛ لأنها لا تشيد فقط، على التعارض التقليدي بين ظاهر الكلام وباطنها، إنما، أيضاً، على التقاطع العفوي لمفارقات الواقع

المرجعي، على نحو موضوعي يجعلها غير مقصودة في ذاتها. لذلك، فهي تمنح للشخصيات فرصة تعميق الوعي بذاتها ومحيطها، فتساهم في تعدد الأصوات، وتنسب الأشياء. ومن ثم، تنخرط في حركة السارد كإحدى الوسائط الممكنة لكشف سر الشخصيات، عبر كشف مفارقات وعيها بواقعها؛ لتتضاف، بذلك، إلى طرق الكتابة قصد بناء نص سردي جديد يحاكي الواقع المرجعي بنزوعه إلى التماهي مع هيكلته المتشظية، وليس بإعادة استنساخه.

II - اشتغال الزمن الحكائي

1- تشكيل البنيات الزمنية الكبرى:

كشفت المقاربة ضمن المحور التحليلي السابق، عن سمات تشظي النص السردي إلى عدة أجزاء سردية، حيث توقفت عند تأرجح السرد بين بدايات سردية متعددة، كمدخل إلى صرح الحكاية-الإطار. والحال أن هذا التماثل السردية يعكس استراتيجية زمنية، يمكن القول إنها إحدى محدداته، ذلك أن الافتتاحيات المتناسلة تؤدي، من جزء لآخر، وظيفية مزدوجة: فحين يختار السرد بداية جديدة، فإنه يستولد جزءا سرديا جديدا. ويبرز أن بدايات الأجزاء تحمل شذرات زمنية أو مكانية، لا بد من ربطها بالحدث الذي يتدشن به السرد، لتحديد نقطتها الزمنية المادية (الفيزيائية). ومن ثم، يمكن أن نفصل التوالي الزمني للأجزاء على التفصلات الزمنية الكرونولوجية. على أن الاهتمام سينصب، أساسا، على مراقبة منطقية الانتقال الزمني بين الأجزاء، دون إغفال أن طول الزمن الحكائي لا يمكن أن يقاس على زمن القراءة، أي على عدد الصفحات التي تمتد داخلها. والحال أنه إذا كان كل نص سردي يحدد مستواه الزمني الأول بالنقطة الزمنية التي ينطلق منها، فمحكي مجمع الأسرار، الذي يعقد حيكته على كشف الأسرار، يغدو حاضرا تلفظه زمن إعلان السارد عن مشروعه السردية: "والآن وقد اكتملت الحكاية بموت أبطالها يحق للناس أن يعرفوا السر" (ص.9). ومن ثم، يظهر أن ربط حاضرها التلفظ بصوت السارد، قصد تحديد زمن المستوى السردية الأول، لا يلغي أسبقية الحدث الأول؛ على اعتبار أن أحداث الموت التي ابتدأ بها النص السردية، تتوالى في مقطع زمني قصير بنحو يتيح ربط الافتتاحية الأولى بأي حدث من هذه الأحداث.

في الوهلة الأولى، يبدو أن إشارة السارد اللغوية، في مستهل كل جزء، إلى بداية الحكاية لا تملك أهمية في تحديد حاضرها التلفظ، لأنه يمكن أن يشرع في السرد دون التنبيه إلى ذلك؛ غير أن

تكرار هذه الإشارة عند بداية الأجزاء - ماخلا الأجزاء الأخيرة - يستثير قضية زمنية جديدة، ذلك أن ما اعتبرناه، سابقا، مداخل سردية متعددة يستحيل، ضمن التوزيع الزمني، بدايات متعددة تعطي انطبعا باستقلال الأجزاء بأزمنتها الخاصة، فيحق لكل جزء سردي أن يستنسخ الافتتاحية السابقة، ويؤسس حاضرا تلفظ خاص به. ومن ثم، لا يعمل تكرار الافتتاحية الأولى على تشظية النص فقط، بل إنه يرغم الحكيم أن يرصف أجزاءه على نقط زمنية مترافقة، كما لو أنه يعلقها على 'مشاجب' متماثلة. بيد أن فعل القراءة يخلق تواسجات داخلية تتجاوز هذا التشظي الظاهري، حيث يتضح أن الجزءين: الأول والثاني، اللذين تتأطر نهايتهما داخل المقطع الزمني لحاضر التلفظ قبل تشظيه، ستمتد مادتهما الحكائية، بشكل متقطع، داخل الأجزاء السردية اللاحقة؛ وبشخصيهما نهاية الحكاية، يرغمان السرد على الغوص في الزمن الماضي. وهو إجراء زمني تعاكسي يتساق مع خطط السارد ومقصدياته، ذلك أن كشف السر الذي تحول إلى لغز، يرتبط بوجود وضعية نهائية، تجهل مسبباتها، ويبرز رغبة ملحة في ولوج مضايقتها. وبذلك، يستحيل الزمن الماضي أفقا للتبلور السردية، حيث تتأسس عملية التحريك على قواعد زمنية جديدة تغلب المنطق الحكائي التقليدي الذي يتبلور فيه السرد من البداية إلى النهاية، مروراً بعقدة الحكاية. والحال أن حضور اللغز عصيا عن الحل (ص. 10) يجعل عملية السرد، كما رأينا في المحور الأول، استشرافات حكائية فقط، بمعنى أن توجه الزمن صوب الماضي لا تحركه معرفة بدئية بالأسرار، بل يحكمه التنقيب في مراحل زمنية مختلفة، عن شظايا التجربة المعيشة للشخصيات.

من جهة أخرى، ترسم البدايات التي تنصدر كل جزء حكائي ابتداء من الجزء الثالث خطا زمنيا، يخضع شكله وماده للنقط التي يختار السارد الانطلاق منها؛ ولأجل القبض على خطاطته، يمكن متابعة الأحداث التي تنطلق من هذه النقط، وهي نقط تعتبر أزمنة حاضرا تلفظ الأجزاء السردية في انعزال بعضها عن بعض على سطح النص السردية.

يلاحظ أن وحده الجزء الثاني يعرف، لانشغاله بترتيبات 'حنا السلطان' لدفن جثة إبراهيم، تطوراً سردياً كرونولوجياً، قياساً على لحظة انطلاق السرد؛ إنما تحدث فيه مفارقة زمنية استرجاعية، عند الانتقال من آخر حدث في الجزء الأول إلى أول حدث في الجزء الثاني، تصل سعتها أياها قليلة، ولا يتجاوز مداها بضع ساعات. وحين يعود السرد إلى نقطة المفارقة، يشير من جديد إلى الوضع الاعتباري لشخصية 'حنا السلطان'، كما في آخر الجزء الأول، معلنا بذلك عن إمكانية ولوج الحكاية - الإطار من نقط زمنية متقدمة، حيث ينغلق المقطع الزمني الذي يمكن اعتباره، مؤقتا، حاضرا التلفظ.

ويرز، أيضا، أن مجموعة من الأجزاء تنطلق من نقط زمنية متطابقة، أي أن استهلالاتها تتقاطع في نفس الحدث. وبمنا عن مسوغات هذا الإجراء الزمني التكراري، يمكن تقريب هذه البدايات وقراءتها على ضوء المنظور السردى.

بدأت الحكاية هكذا.

يذكر إبراهيم نصار الأمور بشكل غامض. كان في العاشرة، وكانت العائلة تستعد للسفر إلى كولومبيا (...). قال لنورما عندما وعدها بالزواج، إنه يذكر نقاطا بيضاء على شاشة عينيه، ورسالة غامضة، صراخ العمة. انهيار أحلام الهجرة والزواج وتأسيس حياة جديدة (ص. 19).

يؤسس هذا الملفوظ لبداية زمنية جديدة، قد تشكل حاضرا تلفظ جديد، عند فصل جزئها عن الجزئين: الأول والثاني، وقد تكون أقصى بداية زمنية للحكاية-الإطار، إذا يحدث الربط بين الأجزاء السردية، ليظل الاحتمالان واردين عند الانتقال من جزء إلى آخر: ضمن الاحتمال الأول، تتحدد نقطة البداية الزمنية ما بين فعل التذكر ولحظة تلفظ هذا التذكر، حيث إن اللحظة الأولى تتأسس على حاضرا تاريخي، مما يدل على امتدادها في الزمن. لكن فعل حكي إبراهيم 'الحدث لسورما'، في لحظة وعده الزواج منها، يضع علامة بداية الحكاية داخل هذه الديمومة. وبذلك، لا يمكن اعتبار حدث وصول الرسالة بداية للحكاية، إلا باعتباره استرجاعا خارجيا بالنظر إلى زمن لحظة حكيه، أما في الاحتمال الثاني، فنسجل مفارقة زمنية تنقل الحكي إلى مستوى زمني ثان، ويغدو ضمنه حكي التذكر استرجاعا زمنيا، بالنظر إلى زمن انطلاق السرد. والحال أن فعل التذكر ذاته، لا يمكنه أن يتحقق متكاملا وواضحا، على اعتبار أن لحظة وقوع حدث وصول الرسالة لم تكن فيها ذاكرة الشخصية قادرة على الاحتفاظ بتفاصيله. ومن ثم، تستمر ثقوب الذاكرة في الانعكاس على فعل التلفظ، أي على عملية الحكي الذي سيحاول باستمرار تحريك الذاكرة، على ضعفها، لاستعادة الحدث؛ مما يؤدي إلى تكرار زمني للموضوع ذاته في الجزء الرابع:

هكذا بدأت الحكاية.

في ذلك الزمان، كانت عائلة يعقوب نصار المؤلفة منه ومن شقيقته سارة وابنه الصغير، تستعد للهجرة إلى كولومبيا، حين وصلت تلك الرسالة التي ألغت كل شيء وحطمت حلم الرجل بالهجرة" (ص. 35).

تتم العودة الزمنية، هنا، وفق منظور سردي آخر يغيب فيه فعل التذكر أو عملية حكيه. ربما يعود ذلك، إلى إمكانية احتفاظ المتلقي، لتجاوز الجزئين، بالسياق التثييري الذي تخضع عنه حدث

وصول الرسالة؛ وهو ما سيتيح القول إن السارد يكرر الصيغة اللغوية فقط، دون أن يجدد المدخل الزمني إلى الحكاية-الإطار. غير أن متواليات هذا الملفوظ تتخلق وضعية سردية لحدث وصول الرسالة، على خلاف متواليات الملفوظ السابق التي بترت هذه الوضعية وغفلتها. ولعل ذلك يعود إلى خلوه من انعكاسات الذاكرة الغامضة، إنما يبدو من المقاطع السردية الموالية، أن ذلك الوضوح ينم عن نزوع إلى تحريك الوضعية السردية من مشهد وصول الرسالة إلى المسألة حول الرسالة ذاتها. وقد سبق أن أثرنا، ضمن المحور الأول، كيف تمكن السارد من إخراج علاقة مفترضة بين الرسالة ورواية: قصة موت معلن، حيث يتحقق الجزء السردى قراءة داخلية لهذه الرواية.

وينفتح الجزء الرابع عشرة أيضا بالبداية الزمنية ذاتها:
بدأت الحكاية هكذا.

يذكر إبراهيم أن الشمس كانت تحرق المدينة. الشمس في كل مكان وإبراهيم الطفل يلعب بالماء. الشمس تدخل في برميل الماء الموضوع قرب شجرة اللوز في الحديقة. وإبراهيم أمام الماء، ويدها غارقتان في الماء، واللولولة في أذنيه. كانت العمة سارة تولول دائما كأنها أرملة" (ص. 181).
تحيل هذه البداية الزمنية على حدث وصول الرسالة، وهي عودة تلتقط، ضمن فعل تذكري، بقايا المشهد الذي يكتنف هذا الحدث، لكنها، خلافا لمتوالياته لعودة في الجزء الثالث، تكتفي بتكرار لغوي لوضعية شخصية إبراهيم الطفل داخل هذا المشهد. وقد يكون مرد ذلك إلى افتراض السارد أن المتلقي بات يعرف السياق العام للحدث، غير أن إسقاط الإشارة الواضحة إلى حدث وصول الرسالة، ينم عن تشكك ذاكرة إبراهيم في وجود الرسالة أصلا، وهو ما يخرج العودة الزمنية من الرتبة، وتكرار المواضيع؛ بل إنها تثير أسئلة جديدة ستنتجلي عند متابعة القراءة، لتهدد كل شئ بالتحطم:
"هل كانت هناك رسالة؟ أم أن الأمور اختلطت في رأس إبراهيم، وفهم أن هناك رسالة، بينما المسألة هي بكاء العمة، وصراخها لأنها كانت تريد الهجرة إلى كولومبيا؟" (ص. 181).

واضح أن تشوش الذاكرة لا يؤثر، فقط، على طرق توليد السرد، بل ينعكس، أيضا، على توزيع الزمن الحكائي؛ على اعتبار أن هذا الزمن يعيد تنظيم تفاصيل الحكاية المستعادة، وفق اختيارات السارد التبشيرية. وعندئذ، يعكس التكرار الزمني المنظور العام الذي يستند على مرجعيات مختلفة لتحقيق الحدث: فتشكك إبراهيم في وجود الرسالة، يقابله تأكيد العمة له، رغم صعوبة تفسيرها لمضمونها: "ما بعرف، كانوا عيوني مدمعين، فهمت أنه يعقوب مات، كان مكتوب يعقوب. لا كان مكتوب سانتياغو، نحن كنا نسمي أبوك سانتاغو" (ص. 182).

هكذا، ترغب الذاكرة الغامضة السرد على التحويط السردى، فيتساق ذلك مع الرؤية الزمنية التي تجعل من التكرار محاولة للنفاذ إلى الحكاية من زوايا مختلفة: بقدر ما يكون الموضوع مؤرقا لذاكرة الشخصية، بقدر ما تتواتر تشخيصاته على سطح النص السردى.

من جهة أخرى، تبرز المقارنة الزمنية للبدايات أن مجموعة من المنطلقات الزمنية تتقاطع مع الجزء الأول عند نقطة انطلاقه من حدث الموت، بصفته الحدث الافتتاحي للنص السردى، خاصة موت إبراهيم نصار. بيد أن ما يستوقف المتلقي عند نهاية النص السردى، يكمن في إحالة الصفحات الأخيرة على الصفحات الأولى، أي أنها لا تقوم سوى بتكرار المشاهد والأحداث التي وردت في بداية النص السردى، بل إن الجزء الأخير يفتح على تساؤل مركزي طرح ضمن المقطع الزمني الأول الذي يشكل حدود الزمن الحاضر للنص السردى: 'كيف مات إبراهيم نصار؟' (ص. 16). 'كيف مات إبراهيم؟' (ص. 203). بذلك، لا يجد السارد ضرورة في تثبيت الافتتاحية (اللازمة) للجزئين الأخيرين، لأنهما يستعيدان فضاءات الجزئين الأولين. وتتجلى الدلالة الزمنية لهذا البناء في النزوع إلى تدوير خط الزمن الحكائي، حيث ينتهي زمن المحكي-الإطار من حيث ابتداء. ويترسخ هذا الطابع الدائري للزمن بإشارة السرد إلى الوضع الجسدي لـ'حنا السلطان'، حيث نتركه في البداية، وسط الأحذية في مكانه (ص. 11) و(ص. 17)، لنجده في الوضع ذاته في الصفحة الأخيرة: 'حنا السلطان وحده في مكانه، مما يخلق لهذا المكان المغلق وظيفة التجسيد المادي للقلل الزمني والسردى، عند التقاء طرفي الدائرة الزمنية.

والأمر أن هذه الدائرة الزمنية تكسب الافتتاحيات السردية وضعها الوظيفي الخاص، حيث يمكنها أن تتجاوز إحالاتها الزمنية المزدوجة التي أشرنا إليها في بداية هذا التحليل: فبغض النظر عن اتجاه الزمن الحكائي الذي ينبثق، سرديا، من المستوى الزمني الأول، يمكن القول إن انسداد هذه الدائرة يجعل كل انطلاقة زمنية مرشحة لتشكيل حاضر التلفظ، لتتحدد الانطلاقات الأخرى قياسا عليها، بمعنى أن التحام النهاية بالبداية لا يوقف القراءة عند جزء بعينه. إنها قراءة غير منتهية لا تترك مجالا للحديث عن التكسيرات الزمنية على سطح الدائرة. ومن ثم، نعتبر الجزء الثالث الذي تعود فيه ذاكرة إبراهيم نصار إلى الطفولة، استرجاعا زمنيا، مقارنة بزمنية الجزئين الأول والثاني؛ وقد يتجه، أيضا، راهن تلفظه صوب زمن الأجزاء الأخرى. وبذلك، تشكل البدايات الزمنية على خط زمني دائري، يتشظى فيه حاضر التلفظ إلى أزمنة حاضر تلفظ متعددة، على عكس البناء التقليدي المعتاد الذي لا يقوم سوى على حاضر تلفظ واحد، ينتظم به زمن القصة.

والواقع أنه يمكن أن نتلمس جذور هذه الرؤية الزمنية الدائرية المبنية على تعدد الانطلاقات السردية، في هذا الملفوظ الزمني الإنعكاسي.

"كان ذلك عشية الحرب الأهلية التي بدأت يوم نيسان 1975. كيف سيؤرخ المؤرخون لتلك العشية. هل بدأت الحرب عام 75 أم 73، أم 68، أم 67، أم عام 58، أم عام 1860؟ لا أدري، كل العشيات تصلح أن تكون عشية لتلك الحرب الطويلة التي دمرت كل شيء" (ص. 185).

يحاول السارد في هذا الملفوظ أن يقبض على بداية الحرب/ الحكاية، إنما لم يسعفه وعيه الزمني الكلي على الاستقرار عند بداية محددة، لكونه يصطدم بتعدد البؤر الزمنية التي يمكن الانطلاق منها داخل الزمن الماضي. وحال الانتقال إلى التشكيل الحكائي، ينعكس هذا التمثل الزمني على إعادة تنظيم زمنية الحكاية، حيث يغدو تشظي بداية الحكاية إلى بدايات متعددة، انعكاسا لبدايات الحرب المتعددة: فكما الحرب الطويلة تصلح أن تشكل تواريجها المتعددة بداياتها الممكنة، تحضر الحكاية أيضا طويلة (ص. 9)، وتصلح كل الانطلاقات المتجددة للنص السردى أن تشكل بداياتها. وكما يتنازل الجرد المتوالي لتواريخ الحروب نحو الزمن الماضي، يتدشن النص السردى بنهاية الحكاية، ليبحت في الزمن الماضي عن بداياته. وتتساق، أيضا، زمنية المحكي بطابعها الدائري مع هذه الخلفية الزمنية، ذلك أن العد التنازلي لبدايات الحرب لم يتوقف عند حرب 1860، إلا لمسوغين على الأقل. يرتبط الأول، بالموقع الوظيفي والبنائي لحكاية مذابح 1860 التي كان فضاء قرية "عين كسرين" مسرحا لها؛ متوالياته وهو موقع نرجى إبراز علاقاته النصية المتشابكة إلى المحور الثالث. ويرتبط الثاني بعمل السارد على كشف دوران الصراع الدموي في حلقة مفرغة، حيث سيعيد شد طرفي الحيط الزمني المتوغل في الماضي بطرفه الآخر الذي يمتد إلى الزمن الحاضر، معضدا ذلك بعودة الصراع من جديد إلى "عين كسرين".

"وإبراهيم سوف يموت عام 1976، ولن يشاهد المذبحة الجديدة التي ستحدث عام 1983 عين كسرين" القرى المجاورة، حيث قيل والله أعلم إن المذابح التي ستجري ستكون أكثر هولا من مذابح 1860" (ص. 160).

تستشرف لحظة التلفظ حدثا، يتجاوز زمن المستوى السردى الأول الذي ينطلق بموت "سارة" وإبراهيم، فتكشف أن صيغة فعل المستقبل (FUTUR) الذي يؤشر لها، لا يخضع لمنطق الخطية الزمنية الكرونولوجية، لكونه مستقبلا تاريخيا لا يمكن مطابقته مع زمن الكتابة. ومن ثم، يندرج في دائرية

الزمن الحكائي التي تتيح للسارد إمكانية الصدور من مواقع زمنية، لا يأبه بتوضيحها؛ وهو إجراء يكرس اتساع الدائرة لتواريخ جديدة في اتجاه الماضي والمستقبل معا، بمعنى أن التوقف عند عام 1860 لا يعني رسم حدودها الخلفية النهائية، بل يمكن الغوص عميقا في الماضي: "وقد نزع هذا الفرع في أواخر القرن الثامن عشر وكان الجد الأكبر نصار بن عيسى بن غسان، قرر النزوح من لزوع بسبب جريمة قتل" (ص 26-27). كما يمكن أن يفتح النص على الزمن المستقبل كلما استأنف الصراع دورة القتل.

يبدو إذن، أن قراءة السارد لدوامة الحرب أوحى له بتدوير زمن المحكي: فإذا كان لا بد للحكاية أن تتشخص في نص سردي محدود بنهاية السرد، فالدائرة الزمنية التي تنظم مكوناتها، تحتل الانفتاح والامتداد لحكايات جديدة. ليظل انعكاس التجربة الزمنية التخيلية على تشكيل النص السردى، مرتبطا بتوليد مستمر للمحكيات، ضمن عملية حكي لا نهائية.

ينبغي الإشارة إلى أن النص السردى لا تتطابق بداياته المتعددة مع البدايات الممكنة للحرب، فباستثناء بعض البدايات التي تشترك في الانطلاق من زمن حرب: 1975، تنطلق البدايات الأخرى من أزمنة ترتبط بشخصيات ليست لها علاقة مباشرة بالحرب. والحال أن رواية: مجمع الأسرار، على خلاف روايات إلياس الحوري التي تأخذ حرب 1975 حضنا زمنيا لتجربتها، لم تستثمر من زمن هذه الحرب سوى بدايتها، أي لحظة موت أو اختفاء شخصياتها. لعل سبب ذلك، يعود إلى رؤية السارد إلى طبيعة الصراع ذاته: فما دامت هذه الحرب الجديدة سوى بداية متجددة لحرب قديمة يمكن الكشف عن سرها عبر التحديق في بعض المحطات التاريخية للصراع الطويل، حيث يستحيل الحديث عن الماضي تعميقا للرؤية إلى الحاضر.

نستنتج أن البناء الدائري للزمن الحكائي يتساق، في عمله على تمثيل دائرية الصراع الدموي، مع المبدأ السردى العام الذي يتجلى في كشف السر أو فك اللغز، ذلك أن الدائرة المحكمة الانغلاق تعكس، استعاريا، تمثل السارد للسر الغامض، أي أنها تدل على صعوبة، بل استحالة اختراق دائرة الأسرار: فكلما اعتقد السارد أنه عثر على البداية المناسبة، يعود مرة أخرى إلى سطح الدائرة، كي يبحث عن بداية جديدة. ولا يحدث ذلك دون وقوع دوائر ضمنية صغرى، عند الانطلاق عدة مرات من نقطة زمنية واحدة، كما لو أن السارد لا ييأس من محاولات الاختراق من منفذ واحد. ذلك ما يشكل الجانب الزمني الذي يحكم التشظي السردى، أما الجوانب الأخرى، فيمكن ملاحظتها ضمن المحور الثالث الذي سيعيد قراءة النص السردى، ضمن بناءات استعارية أخرى.

2- حركية الزمن الداخلية:

في هذا المستوى من التحليل، سنعاين مظهرات الزمن الحكائي داخل هذه الحركة الأفقية الدائرية، حيث سنحاول الاقتراب من الانتظام الزمني للتكوينات الحكائية ضمن البنيات السردية الصغرى؛ وهو مسعى لا يستهدف مع ذلك، إعادة ترتيب الأزمنة المستعادة، إنما سيحاول كشف منطق الوعي الجديد بمكون الزمن الحكائي، في تأثيره على المظهرات السردية للمادة الحكائية.

ثمة ثلاث مستويات، يمكن من خلالها بلورة مقاربة لهذا التصور الزمني: يرتبط المستوى الأول بطبيعة الإطار الزمني المستعاد، ويرتبط الثاني بقراءة زمنية للمقاطع المتجاورة، ويتميز المستوى الثالث بتتبع المسار الزمني لتشكيل الحدث، عبر عدة أجزاء سردية.

في المستوى الأول، يحتضن النص السردى مجموعة من المؤشرات الزمنية إلى التاريخ المرجعي. وتكمن أهمية التوقف عند بعضها في كشف تفصلات زمن القصة وحدوده؛ على أن التحليل سيطعم ذلك، بلمس علاقة الشخصيات بهذه المؤشرات، لفرز تجربتها الزمنية التخيلية. والحال أن أغلب المؤشرات الزمنية تتوافق مع تواريخ الحروب التي يجردها الملفوظ التلخيصي السابق، وسنعرض ثلاثة أزمنة منها تبرز خصوصية هذا المستوى:

1- كل هذا انتهى الآن إلى الأبد.

وجد إبراهيم نفسه في بداية الحرب الأهلية الطويلة التي بدأت عام 1975، ولم تنتهي بالنسبة له، لأنه مات في بدايتها.

أما نورما، فلا أحد يعلم. نورما اختفت بعد ذلك اليوم الذي رآها فيه حنا السلطان واقفة في الشارع.

وحنا يرفض أن يتكلم. الحرب حولته إلى أخرس" (137).

يعمل هذا الملفوظ على تكرار تلخيصي لبداية النص السردى: فإضافة إلى إعادته التذكير براهن التلفظ، يذكر أيضا بالحدود الأمامية للمحكى-الإطار، على اعتبار أن التكرار الزمني يحاول أن يخلق لذاته، تبعاً لإرغافات انتهاج التشظي السردى، وظائف جديدة. ومن ثم، يقتضي استجلاء حوافز هذا الإجراء ربط الملفوظ بالمقاطع النصية المجاورة، وبمنطق التمظهر الزمني العام.

يبدو أن سياق التلفظ لا يستلزم العودة الفجائية إلى هذه المنطلقات، إلا إذا كان السارد يبني عليها تصويره للقراءة المحتملة، ذلك أن كشف السرد، منذ البدء، عن نهاية الحكاية، دعوة أولية

للمتلقي، كي ينخرط في قراءة تتجاوز الصراع الدرامي التقليدي لتبلور ما يمكن تسميته بالتجول عبر مناطق حكائية منفصلة أو متداخلة. وحين يعود السارد، من جديد، إلى هذا المؤشر الأولي، فإنه يعيد المتلقي إلى هذه الوضعية البدئية، مكسرا لعبة الخط الزمني الذي قد ينسيه البداية.

2- مرة واحدة تكلم إبراهيم عن الليرات الذهبية أمام حنا السلمان. وكانا يشربان العرق بعد خروج حنا من السجن. أخبره عن الثروة وأنه يفكر في توسيع السوبر ماركت، فنصحته حنا بالانتظار. لأن الأيام متقلبة وهناك خطر الحرب. وفعلًا حصلت الحرب الأهلية عام 1985، ورجع لبنان إلى تلك الأجواء التي حفظها من حكايات أبيه عن أصل العائلة (ص. 25).

يمكن أن نفرز داخل هذا الملفوظ لحظتين زمنيتين: تبلور اللحظة الأولى، ضمن بنية فعلية تستشرف المستقبل في معظمها، وفق رؤيتين مختلفتين، فلئن يكشف إبراهيم عن مشروعه في غفلة عن سياق دائرية الصراع، فنحن السلمان يتوقع، بوعيه التام بمنطق الزمن، المحسار هذا المشروع، لتنتهي المتوالية السردية، دون إشارة لرد فعل شخصية إبراهيم. ولعل انتهاء المتوالية السردية، دون معرفة رد فعل إبراهيم تجاه تحذير حنا السلمان، يعود إلى كونه يوافق أو يتجاهل توقعه، إنما يبدو أن القفزة الزمنية السريعة إلى اللحظة الثانية تحقق هذا التوقع، لتظهر ميل السارد الشديد إلى ربط تجربته الشخصية بدائرية الحرب، فيغدو التجاور النصي للحظتين تكسيرا زمنيا يصادم لحظة بناء المشروع ولحظة المحساره. ومن ثم، لا تتوقف وظيفة المؤشر الزمني لتاريخ الحرب، على تحديد زمن الحدث، إنما يسعى إلى التقاط تجربة المد والجزر التي تخضع لها الشخصية داخل هذا السياق الزمني. وبقدر ما يعمل السارد على تخطيط هذين العنصرين، يزداد الشعور بوطء الزمن على الشخصية، ويحضر، باستمرار، على شكل تذكرات، يوجهها بدء الصراع من جديد.

3- "سأل إبراهيم نصار عمته عن حوادث 1860.

"شو بعرفني"، قالت العمه.

روى لها إبراهيم وكأنه يسمع من كتاب... (ص. 136).

يشير هذا الملفوظ إلى عملية حكي داخلية، تتحول فيها شخصية إبراهيم إلى سارد ثان يستعيد لشخصية "سارة" حكايات تحتل، داخل النص السردى، موقعا وظيفيا مركزيا، سنحاول العودة إليه في

المحور اللاحق. وتترأكب، هنا، لحظتان زمنيتان: تشكل الأولى لحظة التلفظ، وتشكل الثانية لحظة وقوع الأحداث. وإذا كان تحديد اللحظة الأولى: لحظة الحكى، مرهونا بمقارنات زمنية متشابكة بينها وبين الملفوظات المتجاورة، فالحظة الثانية تطرح، بتوغلها في الزمن، مسألة الحدود الخلفية لزمن القصة. وإذا بدا واضحا أن زمنها يقع ضمن مفارقة زمنية استرجاعية، فلا يمكن تحديد ما إذا كانت استرجاعا داخليا أم خارجيا، إلا باستيعاب المنحى الزمني الذي يرسمه النص السردى للقراءة المفترضة: فلئن يسهل تحديد الاستباق الزمني الخارجي، نظرا لوضوح نقطة نهاية الحكاية، فإن مسألة وصف مفارقة زمنية بكونها استرجاعا خارجيا، كشأن استعادة حكايات 1860، تظل مرتبطة بزمن بداية الحكاية- الإطار، بمعنى أن تعدد الحكايات لا يربط زمن هذه البداية، ببداية حكاية شخصية بعينها: فتجاوز الحدود الزمنية الخلفية لإحدى الحكايات، لا يعني استرجاعا خارجيا إلا بالنسبة لزمن هذه الحكاية، لأن زمن بداية الحكاية- الإطار، يظل زمنا غفلا، كما يمكن أن يفهم من تعليق السارد على حكاية عَيْن كسرين كحكاية مكونة: قرية [عين كسرين] بلا تاريخ وحكاياتها لا تحتل التصديق (ص. 144).

في المستوى الثاني، يتبلور الزمن داخل كل جزء وفق منطق المد والجزر، بحيث تتجاذبه المفارقات الزمنية الاسترجاعية في أغلب الأحيان، فلا يأبه بشكل عام، بوضع نظام زمني يرتب الأحداث والمواقف والمشاهد، على النحو المألوف، حيث يتحرك الزمن، رغم مفارقاته، نحو بسط فك عقدة القصة؛ إنما تكشف القراءة المتدرجة أنه يقوض هذا المنحى، ولا يخضع لمقاييس ثابتة، إلا إذا كان الثابت هو مزج الأزمنة باستمرار. ومع ذلك، نتوهم في عرض عدد من المقاطع السردية أن يبرز التظاهرات الزمنية التي تهيم على إنتاج الزمن الحكائي.

1- بدأت الحكاية هكذا.

في ذلك اليوم، وكان السادس من كانون 1976، توفيت السيدة سارة نصار عن الثمانين عاما (...).

واستمرت الحكاية ثلاثة أيام.

في اليوم الثالث مات إبراهيم نصار، واكتشفت جثته بعد ثلاثة أيام من وفاته، حين أتت نورما عبد المسيح إلى البيت وقرعت طويلا، وعندما لم يفتح لها أحد دفعت الباب العتيق فانفتحت (...).

وفي اليوم الثاني، وقفت نورما وسط الشارع الفارغ ...

وفي اليوم العاشر انقطعت أخبار نورما.

(...).

والآن وقد اكتملت الحكاية بموت أبطالها يحق للناس أن يعرفوا السر^(ص.7-9).

يتيح جمع هذه المؤشرات الزمنية إمكانية بسط تطور الحكاية التي تنطلق من أحداث الموت والاختفاء، ويبدو أن هذا التطور الزمني يقطع، ضمن توال كرونولوجي، فترة زمنية لا تخلو من فجوات زمنية، فخلال ستة عشرة يوما، تتخطى فقط، أحداث خمسة أيام تتراتب وفق فواصل زمنية، يعلن عنها السارد باستمرار. بيد أن التحديدات الزمنية تتم على منحنيين: ينتهي المنحنى الأول بموت إبراهيم^١، ثم اكتشاف جثته، لبدأ المنحنى الثاني الذي يرتبط بشخصية ثورما^٢، حيث سيتحدد اليوم الثاني والعاشر انطلاقا من يوم اكتشاف الجثة. ويقدر ما يعطي هذان المنحنيان انطباعا بسرعة السرد، بقدر ما تعمل المفارقة الزمنية على إبطائه، إذ يتخلل هذا التطور الكرونولوجي السريع للأيام مقاطع استرجاعية، يعيد تحديد سماتها طرح العلاقة بين الفترة الزمنية للجزء وزمن الأجزاء السردية الأخرى. ومنها هذا المقطع:

قال لها حنا السلتمان، عندما ضاجعها للمرة الأولى منذ ثلاثين سنة. إنه لا يجيها (...). وبعد ستة أيام، بحث عنها ليضاجعها من جديد...^(ص.8).

تقع نقطة هذه المفارقة الزمنية عند نهاية المنحنى الزمني الثاني، وتبلغ سعتها ثلاثين سنة، ولا يتجاوز مداها سبعة أيام، يختزنها الحذف والتلخيص، فاختزلت إلى لحظات اللقاء بين الشخصيتين. ويبدو أن حدود المفارقة تتجاوز زمن بداية الحكاية، مما يجعلها استرجاعا خارجيا؛ لكنه استرجاع ما يلبث أن يتحول إلى استرجاع داخلي، حينما سيخضع للدائرة الواسعة لزمن الحكاية-الإطار التي ستختار بدايات جديدة ستتجاوز سعتها سعة هذه المفارقة. ومن ثم، فكل استرجاع خارجي داخل الجزء، هو في الآن ذاته، استرجاع داخلي ضمن الحكاية-الإطار، لأن الحكاية التي انتهت بسرعة، لا يشكل بدؤها بمحدث الموت إلا مدخلا من مداخلها الزمنية؛ وهي البداية التي ستتطور كرونولوجيا إلى نهاية الحكاية، في ستة عشرة يوما.

في مواقع سردية أخرى، يندرج التطور الكرونولوجي للزمن، ضمن استراتيجية أخرى: يروي يعقوب أن الجد الكبير سمع بأن العائلة تحولت إلى الإسلام منذ حوالي خمسين سنة، وأن شيخ القرية دعا الجد إلى اعتناق الإسلام. نصار بن عيسى رفض، حمل مضاربه ورحل. وحطت به الدنيا في قرية "عين كسرين"...^(ص.27).

يشكل هذا الملفوظ جزءا من الميثا-عكسي الذي يستعيد حكاية نزوح عائلة نصار، حيث إن إعادة ذكر اسم الراوي (يعقوب) لا يقطع الخيط الزمني المتصاعد، بل يسجل فقط تمفصلا سرديا يوضح

لتحول حكايتي، على صيغة عقدة حكاية صغرى تتلمس طريقها إلى الحل. لذلك، يزخر النص السردى بهذه الاسترجاعات الزمنية التي تبني، ضمن توال زمني كرونولوجي، محكيات نووية، وهي أساساً مترابطة زمنياً، وغالباً ما تندرج داخل النص ضمن خطابات غير مباشرة.

من جهة أخرى، إذا كانت رتبة التجربة الزمنية التخيلية تجعل عملية تخطيطها تتأثر، زمنياً، بغلبة السرد الوصفي للأحداث والمواقف، فإن السارد يخلق من حين لآخر، ثقباً داخل هذا التكراري المتشابه، يتيح إدراج الحدث ضمن زمن كرونولوجي؛ إذ يزخر النص بصيغة: مرة واحدة أو ما يؤدي معناها، والتي تنسب الديمومة وتكسر الرتبة. ومن نماذج ذلك ما يلي:

لم ترو ايضاً حكايتها لأُمها أو للعمة سارة. مرة واحدة لعنت جوليا «حانا» و«الحياة في حمانا». فسألت سارة ابن شقيقها عن حمانا والكركز الحماني الشهير، وعن كلام جوليا غير المفهوم عن تلك القرية الجبلية التي تحولت إلى المصيف الدائم للأمرء الخليجيين في لبنان (...).

جوليا اشتغلت في حمانا بعد وفاة زوجها قال لعمته، وروى لها حكاية العسكري اللبناني الذي هجم على أمير خليجي وضربه...ص.50).

يأتي هذا الملفوظ بعد مقاطع سردية تستعيد علاقات مختلفة من حكاية شخصية أيضاً، ويتناوب على ذلك مجموعة من الأصوات تصدر عن مواقع رؤيوية متباينة. غير أن أيضاً، لأنها تصوغ حكايتها، خلافاً لما يعلمه الناس، تُكذب" (ص.50)، مما يجعل السارد يشير إلى كونها لا تحكي حكايتها؛ ليثبت أن ما تحكيه يمثل قناع لصمتها الدائم. والحكاية في هذا الملفوظ، هي حدث يرتبط بفضاء حمانا، واقتضت عملية استعادته تراتب ثلاث لحظات زمنية: تؤشر اللحظة الأولى إلى التزام الصمت عن الحكيم كموقف دائم، وتحيل اللحظة الثانية على لحظة زمنية، تكسر ضمنها شخصية جوليا صمتاً أيضاً، لكنه، رغم إحالته على فضاء الحدث، تكسير سطحي لا يشيع تطلع المستمع (سارة) إلى التفاصيل. وفي اللحظة الثالثة، يقرر هذا المستمع إعادة تحريك هذه الوضعية التلفظية وتفكيك غموضها، باستفساره راو ثالث (شخصية إبراهيم)، يفترض فيه الإحاطة بالحكاية. ومن ثم، تتأسس سلسلة تلفظية تجاور هذه المحطات الزمنية، لتفضي إلى تتبع مراحل تشكل حكاية العسكري، وفق توال زمني أفقي يسير إلى نقطة نهاية الحكاية، دون أن يخلو من تكسرات صغيرة.

مرة تحول حنا السلطان إلى إنسان مع زوجته. كان ذلك بعد اختفاء الرئيس وقراره اعتزال التهريب والعودة إلى مهنته الأصلية كإسكافي. قال لها إن ذكريات يوم واحد تكفي لقضاء العمر كله في السجن. قال لها إنه عاش مع صورة ذلك اليوم الواحد من حياة جده المسكين.

خلال الحرب العالمية الأولى لم يكن حنا قد ولد بعد، فقد ولد عام 1920، وهي السنة التي أعلن فيها الجنرال غورو باسم الجيوش الفرنسية تأسيس دولة لبنان الكبير. روى لها كيف بدأ عمله كإسكافي وهو في التاسعة من العمر في دكان عمه الكبير جرجي ... (ص. 134).

يمكن القول إن المقطع السردى الأول تقديم للمقطع الثاني، والمقاطع التي لم ندرجها هنا. في البدء، يحدث تحول زمني يكسر رتبة العلاقة بين شخصية حنا السلطان وشخصية الزوجة، باعتبار أن صيغة: "مرة واحدة" تخلق فجوة زمنية داخل التكراري المشابه الذي يفترض أن يتجسد في هذا الوضع الاعتباري: حنا السلطان ليس إنسانا مع زوجته. وفي المستوى الثاني، تحدث الإشارة إلى موضوع هذه الفجوة الزمنية؛ وهو، تحديدا، إشراك حنا الزوجة في تذكراته. ومن ثم، تقع الحكاية المتذكرة استرجاعا زمنيا، يمكن قياس سعتها بضبط المسافة الزمنية بين لحظة التذكر ويوم الحدث. وإذا كان ممكنا لتحديد زمن لحظة حكي التذكر (بعد اختفاء الرئيس وقرار اعتزال التهريب)، فإن هذا اليوم يظل غفلا، ولا تساهم بعض المؤشرات إلا في تحديد مرحلته العمرية: يقول حنا إن جدته ألفت ملكة أخذته إلى هناك. أمسكته من يده وركبا سيارة أجرة (ص. 135).

إن هذه الإشارة إلى مرحلة الطفولة، تبرر أيضا، عودة السارد، عند بدء التفاصيل، إلى مرحلة الحرب العالمية الأولى؛ بيد أن هذه العودة لا تبلور وظيفة زمنية، ماعلا تسجيلها سياق مولد حنا السلطان، مما يجعلها نشازا زمنيا. بينما لا يعود سبب التأكيد على تاريخ مولده إلى تزامنه، فقط، ضمن الزمن المستعاد، مع حدث تاريخي، إنما يعطي الانطباع بمحاكاة حنا السلطان انطلاقا من يوم مولده. لكن الانتقال إلى المستوى السردى الثاني، عند تسلم حنا السلطان زمام السرد عبر صوت السارد، ينقل الزمن، عبر حذف زمني، إلى مرحلة حنا الطفل ذي تسع سنوات؛ ليتوقف الزمن عن السير بعد ذكر الحدث المرتبط بهذه السن، بسبب إدراج تعليقات حنا على يوم الحدث وقرار أمه إرساله إلى جده لتعلم المهنة، ثم يستأنف حنا السلطان استعادة تفاصيل الحدث التي تهوس ذاكرته.

عموما يندر، ضمن دائرة المحركات النووية، تقويض التكراري التشابه، وغالبا ما ينتقل السرد بواسطته من تعاليق، هي بمثابة قراءة للأحداث والمواقف، إلى استعادة حدث، وفق تطور كرونولوجي لا يخلو من تفسير زمني، حيث إن الحديث عن التطور يرتبط ببداية الحكي ونهيه في وحدة نصية غير متشظية.

وفي المستوى الثالث، يحدث أن يتعثر مسار تخطيط الأحداث، فتتسج زمنيها في ما يشبه متاهة، يستحيل استنفاد مساربها، حيث تتداخل الأزمنة بتداخل الحيكات، وتشعبها، وتكرار

عناصرها. وسنحاول إبراز هذا الإجراء الزمني، من خلال تتبع صيرورة إنتاج بعض الأحداث عند تولدها وامتداداتها الحكائية:

نخرج حنا السلطان من السجن وصار رجلاً آخر. توقف عن لعب الطاولة، لم يعد يفتح دكان الإسكافي سوى مرة في الأسبوع، وصار يشتغل لا أحد يعلم ماذا. يغيب أياماً عن الحي ثم يظهر فجأة. تغير حنا، صار صوته منخفضاً، وأصبح يتلعثم في كلامه. قيل إنه صار يحكي ويمشي مثل سامي الخوري، المهرب الكبير الذي اختفى عام 1963 في الصحراء الأردنية، أو في دمشق، أو لا أحد يعلم أين (ص. 53).

يتيح التوقف عند البنية الزمنية لهذا الملفوظ، إمكانية فرز، داخل الفترة الزمنية التي يكتشفها، الحدث الانفرادي والحدث التكراري المتشابه: فتوظيف الزمن الماضي يبلور أحداثاً منتهية زمنياً، على اعتبار أن فعل الخروج من السجن، وفعل التوقف عن لعب الطاولة، وفعل الاختفاء: أفعال لا تتكرر في الزمن المرجعي؛ إنما فعل "صار"، رغم تصريحه في الزمن الماضي، يحمل بذرة الديمومة. إنه الانفرادي المتحول، ذلك أن "حنا السلطان" سيكتسب بمجرد خروجه من السجن، وضعاً اعتبارياً جديداً، سيستمر بدخوله تجربة زمنية جديدة. أما توظيف الزمن المضارع، فإنه يؤدي وظيفة التلخيص الزمني، حيث إن كل فعل يعكس إحدى الأنشطة الدائمة. ويقوم فعل "صار" الثاني بفرز تحول جديد في هذا الوضع الاعتباري، لتحديد شخصية "حنا" بمواصفات أخرى، يشكل اختفاء شخصية المهرب سببها الظاهر. ومن ثم، يتأسس هذا الملفوظ على تمفصلين زمنيين: يمتد الأول من لحظة خروج "حنا السلطان" من السجن إلى لحظة اختفاء المهرب، ويمتد التمثيل الثاني من لحظة الاختفاء إلى زمن لم يكشف الملفوظ عن حدوده. والحال أن النص السردى سيحاول استعادة تفاصيل هذين التمثيلين الزمنيين التلخيصيين، داخل مواقع سردية مختلفة. ويقضي ذلك، كشف تعقد شبكة الحيل التي ينسجها مكنون الزمن.

يظهر أن بسط السارد الملفوظ التلخيصي، قبل الشروع في تفكيك نسيجه، يعكس منطلقه السردى العام، الذي يقدم تلخيصاً للحكاية-الإطار، قبل أن يعمل على استعادة تلميحاته وإشارات المتضمنة داخل الأجزاء الموالية. والحال أن هذا الملفوظ يبدش عودة، في آخر الجزء الخامس، إلى فترة زمنية من حكاية "حنا السلطان"، قدم لها تلخيص، أيضاً، في الجزء الافتتاحي: "صحيح أنه خرج من السجن محطماً ومكسوراً، واختفى من الحي، ليشتغل تاجراً كما قال. وصار الإسكافي الضحية الذي يحترمه الجميع" (ص. 11).

ويقع زمنيا في الأفق (المستقبلي) للملفوظ الذي يليه نصيا، بعد عملية حذف زمني، بينما يشكل استرجاعا داخليا لنقطة بداية الجزء الحكائي الموالي، حيث يحدث نكوص زمني إلى البداية الجديدة التي اختارها الجزء، وهي حدث اعتقال 'حنا السلطان'. ويتطور الزمن ليكشف عن ظروف التحقيق والتعذيب، ثم صدور الحكم بالإعدام وإخبارات أخرى، لينتهي إلى هذا الملفوظ القصير: 'في تلك الفترة الفاصلة بين صدور الحكم وتنفيذه، كانت نورما هي الشخص الوحيد الذي زار حنا السلطان في السجن' (ص. 64).

عند الانتقال من هذه النقطة الزمنية إلى لحظة بداية الجزء الحكائي الموالي، تحدث قفزة زمنية إلى لحظة النهايات (الموت)، تنتج عن ذلك دائرة زمنية داخلية صغيرة، ما تلبث أن تغير اتجاهها حين ينكص السرد من جديد كي يشير إلى حكاية الجريمة في السجن، دون أن يفصل فيها؛ فيتحرك داخل الماضي باستمرار، معرجا على ظروف نقل 'حنا السلطان' وزمليه أحمد ومير إلى غرفة مستقلة. ومن ثم، تتداخل المواضيع وتتشابك الأزمنة، ويعود السرد من جديد، إلى التلميح للملفوظ التلخيصي في آخر الجزء دائما: 'العرمات في السجن وحنا خرج بأعجوبة، وسليم عبده وساعده على اكتشاف فضائل الملفوف. وتغير كل شيء' (ص. 72).

الحال أن هذا التلميح الزمني، هو أقرب إلى التذكير منه إلى العزم على العودة إلى تفكيك الملفوظ التلخيصي، لأنه يتمظهر على أنه تحقق لاستباق زمني، تفرزه تذكرات 'حنا السلطان' عن السجن. وبذلك، لم يخضع الجزء الموالي لتأثيره السرد، إنما سينكسر فيه الزمن إلى الماضي، وتحديدًا، إلى حدث زيارة نورما للسجن، قبل أن يتخطى استرجاعا موقف الزوجة والأبناء من 'حنا السلطان' لحظة محاكمته؛ فيظل السرد متجولا بين أزمنة مختلفة، تعود به، أحيانا، إلى الفترة الزمنية الملخصة: 'نظر [حنا] إليها بعينيه الجاحظتين كأنه لا يعرفها. وعندما ضاجعها في تلك الليلة أحس أنه يودعها ويودع عالمه القديم...' (ص. 75).

يتدشن، هنا، تفكيك الملفوظ التلخيصي بإشارة الإرهاصات الأولى لفعل التحول الذي سيطل علاقات شخصية 'حنا السلطان' بالأمكنة والشخصيات؛ وإذا كانت هذه البداية ترتبط بعلاقته مع زوجته والعالم القديم، فلا يعود السبب إلى منطق الزمن الكرونولوجي فحسب، حيث يفترض أن يزور 'حنا السلطان' بيته بعد خروجه من السجن، بل يرجع ذلك، أيضا، إلى رغبة السارد في مجاورة بين ردود فعل الشخصية، رغم المسافة الزمنية التي تفصل بينهما، إذ إن حدث لقاء 'حنا' مع زوجته يعقب

حذفاً زمنياً، يصله مباشرة بلحظة سابقة تسجل تخلي الزوجة عن حنا السلطان: وفي المرة الثالثة قررت أن تنسى حنا وتخرجه من حياتها (ص. 74).

ومن ثم، يظهر أن هذا الإجراء التقابلي إجراءً لمجاورة قرار الزوجة مع قرار حنا، أكثر من كونه قراراً للعودة إلى حكاية حنا السلطان، بعد خروجه من السجن؛ لكن السرد سينكسر، كدأبه، إلى تكرار الحدث الذي انطلق منه الجزء الحكائي، ليستمر تأجيل تخطيط موضوع الملفوظ التلخيصي، حتى في الجزء التاسع، ما خلا ملفوظ لا يعدو كونه استباقاً زمنياً يندرج بسطه ضمن إجراءات المجاورة بين أحداث مترابطة، رغم الفواصل الزمنية بينهما: "عندما يلتقي سامي الخوري، سوف يقول الرئيس إن التمثيل ممنوع هنا" (ص. 95)؛ وهو الإجراء ذاته الذي يحكم الانتقال الزمني الفجائي، من لحظة سماع الحكاية زمن الاعتقال إلى لحظة سماع حنا كلام سامي الخوري: "أحمد أخبر حنا أن الرئيس سامي يفاقر ويتكلم بصوت منخفض، ويسحر النساء (...). استمع إلى الرئيس سامي يحدثه عن النساء والمتوقع ..." (ص. 114).

أما المقطع الموالي، فيوهم بالبداية الفعلية في التفصيل: "خرج حنا السلطان من السجن، وذهب مباشرة إلى سامي الخوري ..." (ص. 115).

فيحدث بذلك، استرجاع زمني للحكاية، إنما لم يتطور إلا ضمن مقطع زمني وسردي قصير، ليتقوض الخيط الزمني في بدايته، ويتحول إلى مستوى زمني آخر يرتبط بحكاية شخصية سامي الخوري ذاته، عبر هذا الوسيط النصي: "كيف نصف الرئيس سامي؟" (ص. 115). بيد أن استعادة حكايته تتضمن أيضاً، تفصيلاً لجزء من الملفوظ التلخيصي الذي يرتبط بحدث اختفاء سامي الخوري، حيث تعيد تفصيل التلخيص الذي يثير الاحتمالات الممكنة حول مكان اختفاء سامي الخوري (ص. 119-120)، كما تثير جانباً من علاقة حنا بـ سامي الخوري:

"كان من الصعب إقناع أحداً بأن مهرباً قد تخلى عن المهنة، لكن حنا تخلى عنها وذهب إلى بيته ينتظر، وعاد إلى عيشة الفقر، ولم يحتفظ من ذكريات تلك الأيام التي قضاها مع المعلم في إدارة العمليات بغير ذكرى البخور ..." (ص. 120).

لا يمكن القول إن هذا الملفوظ، يحيل على الملفوظ التلخيصي، إلا لأنه يلخص بدوره فترة زمنية من التفصيل الزمني الثاني الذي يتبدأ من لحظة اختفاء سامي الخوري. ويبرز أن التكراري المتشابه لم يكن فقط تقليداً لصوت سامي الخوري، بل إنه أيضاً حرص، على إعادة إنتاج بعض

ممارساته. أما عند الانتقال إلى الجزء الحادي عشر، فالسارد يثبت بداية جديدة: 'بدأت الحكاية عندما خرج حنا السلطان المالح من سجن الرمل، وذهب مباشرة إلى شاليه الأكابولكو'... (ص. 123).
يبرز أن هذه البداية تنقل الزمن الحكائي إلى النقطة الأولى في الفترة الزمنية التي يستعيدوها الملفوظ التلخيصي المنطلق، وهي نقطة استرجاعية، ينطلق منها، كمدخل جديد للحكاية-الإطار، ليكشف ضمن توال زمني، لقاء حنا بالمهرب سامي الخوري؛ ثم ينتقل إلى تلخيص المرحلة التي تلي هذا اللقاء، قبل أن يعيد تفصيلها ضمن مقطعين نصيين (ص. 124-125)، فتتغلق الحكاية زمنياً: 'الريس اختار نهايته، والحكاية انطوت كما السر' (ص. 125)، لينكسر الزمن من جديد إلى الماضي، عبر التساؤل عن 'سر الصداقة بين إبراهيم نصار وحنا السلطان؟' (ص. 125).

وفي الجزء الثالث عشر، تنبثق شذرات حكاية، في سياق استعادة حكاية شخصية فيكتور عواد، لم يرد ذكرها في الملفوظ التلخيصي، لكنه حدث في الفترة الزمنية التي يغطيها؛ وهي تندرج إما ضمن إجراء مجاورة بين موقف شخصية حنا السلطان وموقف شخصيات أخرى، كالمجاورة بين حدث ضرب حنا السلطان الكاهن، وحدث محاولته الانتقام منه بعد خروجه من السجن (ص. 163)، أو تصدر ضمن عملية بسط ردود فعل حنا السلطان، لحظة حضوره لإعدام فيكتور عواد، وكذا استماعه لسميرة الناشف التي تروي له عن تمثيليتها الجريئة مع فيكتور أمام المحققين (ص. 173-179).

أما الجزء ما قبل الأخير، فقد خصص، باستثناء مقاطع ترتبط بشخصية إبراهيم، لاستعادة الفترة المخصصة، حيث تتخطب حكاية سامي الخوري مع الفرنسية، وذكريات حنا السلطان حول أنشطته وعلاقاته، زمن اشتغاله في التهريب (ص. 197)، ليتفكك جزء من الملفوظ التلخيصي المنطلق، وفق رؤية زمنية تستعد لإقبال السرد، مركزة على كشف الوضع الاعتباري لشخصية حنا السلطان، فتكرر مجموعة من الأحداث التي وردت في بداية وعرض النص السردى، خدمة لإجراء تدوير الزمن الذي سيوثقه الجزء الأخير، كما رأينا سابقاً.

لم تستهدف، إذن، هذه المتابعة التحليلية للمواقع السردية والزمنية التي يكتنفها، ويحيل عليها الملفوظ التلخيصي، إلا كشفاً عاماً لصيرورة الزمن الحكائي، كمكون نص سردي متشظ. وإذا بدأ، أحياناً، أنها تقدم تلخيصاً لبعض الأحداث، فلأجل القبض على منطق انتظامها على سطح النص السردى. ويبرز أن هذا المنطق يمزق الحكاية ويذريها، عوض أن يجمعها، لتمرّج الأزمنة، على نحو يجعل من تناوب عناصر المفارقة (الاستباق والاسترجاع) اللاحق الأساسى للنص السردى.

كخلاصة عامة، يمكن القول إن تشظي الزمن الحكائي على المستويين الأفقي والعمودي، ينتزع، في آن واحد، إلى تقويض وإنعاش ذاكرة القراءة: ففي الوقت الذي تعمل فيه كل بداية جديدة على نحو البداية السابقة، تعمل الأجزاء الأخرى، ضمن اتجاه معكوس، على مجاورة الشذرات الحكائية المختلفة. ولئن يلجأ مكون الزمن الحكائي إلى إعادة تنظيم زمن القصة، فإنه، هنا، مكون لرتق أزمنة حكايات متعددة غير تامة. فلا مجال للحديث عن تطور الزمن الكرونولوجي داخل الحكاية، بل يتطور في جزء صغير منها، لإرغامات سياقية، يبرز، بشكل عام، في التحولات الأساسية (الموت، التعذيب، المحسار مشروع التجربة المعيشية...). ومن ثم، لا يمكن الحديث عن عملية التحريك إلا داخل التجزئ والتشظي، حيث تتحول الحكمة الواحدة إلى حبات نووية ترتبط بالحكايات المتعددة.

III- التعالقات النصية الداخلية

حاولت المقاربة في المحورين السابقين، أن تحيط بمستويات اشتغال مادته الحكائية وانتظاماته الزمنية، فكشفت عن نص سردي ينتسج وفق انجهدال سردي لتكوينات متعددة، يحكمها التداخل وتشظي تركيبها السردية والزمنية. وسنحاول في المحور الحالي، مساءلة هذه التكوينات حول وضعها داخل شبكة العلاقات النصية الداخلية. والحال أن دفع المقاربة في هذا الاتجاه، سوف يثير من جهة، مستويات الانعكاس بين الحكايات التي يختلف، سرديا، حجم انشائها، ويرصد من جهة ثانية، نزوع النص السردى إلى عرض ملفوظات انعكاسية تكشف طريقة تلفظه وشفرة بنائه.

1- صيغ الانشطار:

1-1- الانشطارات التخيلية:

يتضح أن محاولة مقارنة هذا النوع من الانعكاسات داخل مجمع الأسرار، سيخضع لخصوصياته السردية والتركيبية. وبما أن كل نص سردي ينحو إلى الانشطار المرآوي، يبنى نمطا خاصا من الانعكاس، فمجمع الأسرار لا يندرج ضمن هذا الشكل، فلا حكاية توطر الحكايات الأخرى، إنما تتشكل الحكاية-الإطار على هرم حكايات عديدة، قد توقفتنا، سابقا، عند منطقية تولدها. بيد أنه يحدث أن تدمج حكايات مكونة محكيات نووية تتعدد صيغ تخطيطها، وإمكانية أن تقع هذه المحكيات انعكاسا لها، تظل، أيضا، رهينة باستجابتها لشروط التأويل كما يحددها

دلنباخ (1977) [L.Dallenbach]، حيث يثبت "أن المفتاح التأويلي لا يمكنه أن يفتح منفذ الانعكاس، قبل أن يكشف المحكي عن وجوده ويشير إلى موقعه"⁽¹⁾. ومن ثم، يفترض أن يحضر الانعكاس، في هذا النص، انعكاساً تضادياً يقيد التعدد، ويلملم التشظي. ويظهر أنه يتبلور ضمن تصور تكثيفي خاص، على اعتبار أنه يشتبك أولاً بالتناص الخارجي، فيؤسس ما يمكن أن نسميه 'التصادي' بين مجموعة من الحكايات، أي أن محكي نوويا يكثف ويختزل مجموعة من المحكيات على شكل سلسلة انعكاسية.

في البدء نطلق من هذا المحكي النووي:

1- "ما جرى بعد اكتشاف المذبحه شيع لا يوصف، هربت الناس وبدأت البيوت تحترق. النار تشتعل، والنساء والأولاد يهربون إلى الحقول ويشردون في البراري. والرجال يذبحون بالسكاكين.

يروى أن رجلاً طعن في ظهره بسكين فظل يركض حتى وصل إلى محلة الأوزاغي، على باب مدخل بيروت، ومات" (ص. 152).

2- "أما عبد الجليل فلا أحد يعرف عنه شيئاً. هل هو الرجل الذي لأعدم في ساحة البرج يوم 3 حزيران، أم هو الرجل الذي ذبح في "عين كسرين" في 12 شباط 1860 بتلك الطريقة الوحشية، إذ قيل والله أعلم أن عشرين سكيناً غرست في ظهره وظل يمشي مترنماً ساعات، رافضاً أن يموت، ثم سقط في محلة الأوزاغي وهو يعوي. لا أحد يدري" (ص. 159).

يكتنف حكاية شخصية الرجل المطعون الكثير من الغموض، مما أثر على حجم انتشارها السردية: فبقدر ما تنتفي وسائل التبثير، بقدر ما يصعب النفاذ إلى سرها، ولأن لا أحد يدري بدقة، بهذه الحكاية، فستظل عرضة لروايات ترجيحية عديدة. غير أن الرؤية العامة، كما يجسدها، في الملفوظ الأول، إسناد المنظور السردية للترهين المجهول: "يروى"، تثبت فريدة مقتل رجل من أهل القرية، وتحاول افتراضات السارد، في الملفوظ الثاني، أن تتحقق من هوية "عبد الجليل". إنما يبدو من ربط الملفوظين بالسياق الحكائي العام، كما سنرى بعد قليل، أن "عبد الجليل" سيكون الرجل الذي تحقق حكايته نموذجاً مأساوياً. ومن ثم، يمكن ترجيح الافتراض الثاني لتثبيت هوية الرجل المطعون،

(1) - دلنباخ (1977)، المرجع السابق، ص. 63.

لتكون حكاية القتل المروية في الملفوظ الأول، حكاية شخصية 'عبد الجليل' ذاته. وبما أن السارد يتخلى مؤقتاً، عند استعادتها، عن موقع السرد لفائدة الترهين الغفل، فهي تقع ميتاً-محكيها صغيراً. والحال أنها على اقتضاها، تشتغل محكي انعكاسياً يكتف، ضمن أنماط انعكاسية متباينة، المصائر المأساوية لعدد من الشخصيات.

يمكن أن نقارب الحكيات التي يعكسها هذا المحكي النووي، وفق تراتبية تمسّد مستوى الانعكاس. ولا شك أن حكاية شخصية 'سانياغو نصار' تشكل الإطار الحكائي الأعظم استثماراً لحكاية مقتل عبد الجليل؛ بيد أن علاقتهما الانعكاسية تحدث، نتيجة إدماج السرد لرواية قصة موت معلن، في كنف التناص الخارجي، كما رأينا في المحور الأول.

'غربته جاءت لحظة موته، في تلك العزلة التي أعادته إلى مناخات كان يعتقد أنها ليست موجودة. فهو حين كان يستمع إلى والده وهو يروي له حكاية المذبحة، وكيف وقف عبد الجليل والسكاكين تمزقه، كان يشعر أنه يستمع إلى حكاية غير حقيقية. كل الحكايات غير حقيقية، قال لخطيبته فلورا ميغيل' (ص.44).

يندرج هذا الملفوظ، ضمن قراءة داخلية تحليلية، ينسج السارد، من خلالها، خيوطاً تشبك نصه بنص قصة موت معلن. ويتمخض عن هذه العملية التناصية البارزة، انهيار الحدود بين النصين السرديين، حيث تحول البحث عن حقيقة الرسالة الغامضة إلى لحم النص الخارجي بالنص الدامج، لحم الجزء بالكل. والحال أنه يمكن العودة إلى المحور الأول، لمتابعة المسار السردى لهذا الانفتاح، حيث تلغى القراءة المتدرجة الوجود المزوج لشخصية 'سانتياغو نصار' عندما تبدد قصة موت معلن غموض وضعيته في الرسالة، أي في مجمع الأسرار؛ فتستحيل شخصية 'سانتياغو' إحدى شخصيات النص السردى الدامج، ويغدو محكي واحداً من الحكايات المكونة للحكاية-الإطار.

والواقع أن تداخل النصين السرديين يجعل السارد يقرأ أشياء لم يذكرها سارد قصة موت معلن، حيث يدرج حكاية 'عبد الجليل' ضمن الحكايات التي رواها الأب لابنه 'سانتياغو'، رغم عدم ذكر اسم 'عبد الجليل' في النص الأصلي، حسب الترجمة العربية⁽¹⁾، والترجمة الفرنسية⁽²⁾. قد يعود سبب ذلك إلى استبعاد السارد ألا يحكي الأب لابنه 'مصير' عبد الجليل، ضمن حكايات القتل التي تعرضت لها عائلة آل نصار عام 1860، خاصة وأن موقعه كمحلل لنص خارجي، يميز له

(1) ~ غارسيا ماركيز (1984)، سرد أحداث موت معلن، ت. عبد المنعم سليم.

(2) G.Marquez (1981), Chronique d'une mort annoncée, tr. C.Cauffman

استكشاف المسكوت عنه؛ لكن يبدو أن السبب الرئيسي في إقحامه هذه الحكاية، يكمن في رغبته أن يبوأها موقعا بنائيا وانعكاسيا يكشف به تشابك نصه بنص قصة موت معلن. ويمكن القول إن الملفوظ السردى أعلاه، يلخص لحظتين من المسار السردى لشخصية سانتاغو لحظة تلقيه لحكاية والده، ولحظة تلقيه لطعنات القتل. وترتبط اللحظتان في علاقة انعكاسية ترسم اشتغال المحكي النوروي داخل المحكي-الإطار.

في البدء، يروي الأب حكايات المذابح القديمة، خاصة مقتل عبد الجليل، لا لأنه يريد أن يتنبأ لابنه بمصير مماثل، إنما كي يضعه في السياق التاريخي لعائلته، المفعم بالقتل والرعب. ومع ذلك، فهو لا يحكي كي يعرف الآخر فقط، بل كي يأخذ عبرة؛ ولأنه لا يرى هذه العبرة تجسيدا لقدرة محتم، فإنه يضمها تلميحات إلى صفة الغربة التي يمكن أن تسبب المذبحة، غير أن الإبن (سانتاغو) لم يتمكن من استنباط المغزى الحقيقي من الحكايات، لأن تقييمه لها كونها غير حقيقية، فوت عليه فرص التلقي الإيجابي لها، مما حال دون شعوره بغربته وتوجسات والده. ومن ثم، لن يمنع قفزه على الحقيقة الحكاية من أن تشتغل وفق منطقها الداخلي الخاص، إذ ستكون عودة سانتاغو لحظة تلقيه لضربات القتل، إلى مناخات كان يعتقد أنها ليست موجودة، تحققا جديدا لمصير عبد الجليل يصل إلى حدود التطابق: "كما اعتقد [إبراهيم] أنه سيجد تلك الرسالة الغامضة عن موت سانتاغو الذي سوف يصفه الروائي الكولومبي غابريال غارسيل ماركيث وكأنه يصف مقتل عبد الجليل في ساحة عين كسرين" (185-186).

يبدو أن طبيعة التداخل التناصي يحكم مسار تشكل انعكاسية المحكي النوروي المنطلق، ذلك أن السارد يلجأ إلى قراءة النص الخارجي، لا ليحبب، فقط، على قضايا الرسالة الغامضة، إنما ليجد سياقاً حكايا، يخصب فيه حكاية عبد الجليل التي سيثيرها لاحقا. ومن ثم، يقدو هذا المحكي النوروي محكيا مشتركا بين نص سردي، يوجد فيه بالفعل، ونص سردي يوجد فيه بالاحتمال، أي أنه يعمل على عكس مصير سانتاغو داخل رواية قصة موت معلن، ويستمر في الجاز هذا الدور عند التناص التمازجي في رواية مجمع الأسرار، وإذا كان الانعكاس الازدواجي بسم علاقة المحكي النوروي بحكاية سانتاغو نصار، فعلاقته بمحكي شخصية يعقوب نصار ومحكي شخصية إبراهيم نصار، تشير قضايا انعكاسية جديدة:

"وجاءت تلك الرسالة الغامضة التي رماها يعقوب في الصندوق وقرر إلغاء كل شيء.

أنا مثل عبد الجليل، قال، لئنة عبد الجليل لاحقتنا

مّين عبد الجليل، سألت سارة.

"هو يللي مات بالضبعة، ورجع ومات ببيروت، ما يعرف، أنا ما بعرف شي" (ص.154).
لا شك أن لعبة الانعكاسات داخل هذا الملفوظ، لا تستند إلى المرجعية النصية الخارجية، على اعتبار أن المحكي النووي لشخصية "عبد الجليل" ينتمي فعلياً إلى النص السردي-الإطار، بل يجاور هذا الملفوظ ذاته؛ بيد أن تكثيفه لمصير "سانتياغو نصار"، لحظة اشتباكه مع هذه المرجعية، قد رسخ وظيفته الانعكاسية. ويبرز أن مصير "يعقوب نصار" قد تأثر بمصير "سانتياغو" الذي يعيد تكرار مصير "عبد الجليل"، لتتحقق الانعكاسات داخل مسار حلزوني، ذلك أن "يعقوب نصار" يصطدم بعودة اشتغال مأساة "عبد الجليل"، رغم الجهد الذي يبذله لئيبها؛ وهو جهد يعادل عدم تصديق "سانتياغو" لها، إنما النسيان ليس كعدم التصديق: إنه بالنسبة لشخصية "يعقوب"، هروب من الحكاية المشحونة بالرعب التي تشكل قرية "عين كسرين" فضاءها: "ما بقي بعين كسرين إلا ما عندو طموح، وأنا شو عم بعمل هون، لازم أتزوج وخلف الأولاد ويصير معي مصاري وأنسى. لم تكن سارة تعرف ما يريد أن ينسى..." (ص.146).

لذلك، لا يعود صمت "يعقوب" عن الحكي إلى عدم معرفته بتفاصيل الحكاية، بل لأنه يعتقد أن تناسيها سيجنبه خطرهما، خاصة أن الهروب إلى كولومبيا لن ينسيه الحكاية، أو يجنبه إعادة إنتاجها. ومن ثم، يشكل إلغاؤه للسفر التفافاً على "اللعة"، إنما إذا كان تصرفه ضرورياً لتجنب تكرار المذبحة، فإنه يسبب له، أيضاً، الحسرة التي قضت عليه؛ وهو شكل لتصريف "لعة عبد الجليل"، ضمن سياق استعاري يبلور هذا المصير المعدل، ليكرس مصير "عبد الجليل" كمأساة مركزية. والحال أن صياغة دائرة الانعكاس على هذا الشكل، تدمج أيضاً، مصير شخصية إبراهيم:

1- "هل يعرف إبراهيم من هو عبد الجليل؟

إبراهيم لم يكن معنياً بتلك الحكايات. قراره بالهجرة جاء لأسباب أخرى. من المرجح أنه قرر السفر بعد حادثة سباق الخيل" (ص.154).

2- عشية تلك الحرب، قرر إبراهيم نصار الهجرة إلى أمريكا اللاتينية، واختار المكسيك. كان يعلم أن آل نصر موجودون في بلدين هما كولومبيا والبرازيل. منذ البداية قرر استبعاد البرازيل لأنه لا يحب اللغة البرتغالية، أما كولومبيا فقد ارتبطت في ذاكرته بمذبحة تعرض لها أحد فروع العائلة" (ص.185).

يعمل هذان الملفوظان على بلورة عملية الانعكاس، وفق مسار خاص يخالف مسار الانعكاس السابق في مصير 'يعقوب نصار'، لكونه يرتفع إلى شروط الوضع الاعتباري لشخصية إبراهيم؛ ذلك أن إبراهيم، رغم أنه يقرر السفر هرباً من الموت، لم تكن علاقته بـ'عبد الجليل' في مثل الوضوح الذي يرهق ذاكرة والده 'يعقوب'. بيد أن جنوح السارد إلى التصادي بين مصيريهما، يجعله يتساءل عما إذا كان إبراهيم يعرف حكاية 'عبد الجليل'؛ وهو تساؤل لا يتوجب أن يخفيه ترجيحه لحادثة سباق الخيل كباعث عن إقرار إبراهيم 'السفر'، بل يفترض تأويله داخل سياق انعكاس المصائر، حيث إن مجرد ذكر حكاية 'عبد الجليل' في سياق الحديث عن حكاية شخصية إبراهيم، تطلع خفي إلى الربط الانعكاسي بين مصيريهما. وإذا كان السارد بذلك لا يستبعد أن يشكل مقتل الجوكي 'عباس' سبباً في قرار إبراهيم 'الرحيل'، فلكونه يفترض أن القتل يعيد إبراهيم إلى فضاء حكايات قديمة لا يهتم بها. وباستثناء الصراع لدائرته من جديد، ونشوب حرب جديدة، يغدو الرحيل ضرورياً لتجنب مصير أجداده؛ بيد أن الرحيل ذاته يظل محكوماً بالصورة التي يشكلها إبراهيم 'عن الأماكن التي يمكنه الذهاب إليها، حيث عليه أن يتجنب أماكن لا تنصب له أشارك الغربية أو القتل كـ'سانتياغو نصار'. غير أنه 'يعلم أن قراره مستحيل التنفيذ' (ص. 185)، ليظل في بيروت إلى حين موته في 'ظروف غامضة'، مستعيداً، إذا أمكن ترجيح موته بسبب حسرة السفر، مصير والده. ومن ثم، لم يحل عدم اهتمام إبراهيم 'بحكايات القتل دون تعرضه لـ'لعنة عبد الجليل'.

يبدو أن تصادي هذه المصائر مع مصير شخصية 'عبد الجليل'، يتحقق على درجات وأنماط متفاوتة: إنه واضح وقوي في مصير 'سانتاغو'، وخفي وخافت في مصيري 'يعقوب' وإبراهيم. والحال أن هذا التدرج يعود، أساساً، إلى مسار اشتغال حكاية شخصية 'عبد الجليل'، داخل النص السردي، كحكاية مصير: فهي تشكل نقطة تقاطع نصين سرديين، وحاول السارد معالجتها في البدء داخل النص السردي الخارجي: قصة موت معلن، حتى اكتسبت موقعا انعكاسيا وتكثيفيا في حكاية 'سانتياغو'، ثم يعود به إلى النص-الإطار ليلور انعكاسات جديدة على أساس كونها حكاية مركزية تعيد المصائر الأخرى إنتاجها وفق أشكال استعارية مختلفة؛ ويعني ذلك أن النص السردي يشيد انعكاسية جديدة لا تقوم فيها حكاية صغيرة على عكس الحكاية-الإطار، إنما يغدو حدث القتل صورة نووية تتوالد، بصور مختلفة، داخل المصائر الأخرى. والحال أنه يمكن توسيع دائرة انعكاسيتها، لتشمل البدايات المتجددة للصراعات الدموية، ذلك أن مركزيتها أوقفت العد التنازلي

لتواريخ الحروب عند تاريخها (1860)، كما فصلنا ذلك في محور الزمن؛ لتكون المذابح اللاحقة إعادة إنتاجها بصور يتفاوت حجم قناعتها.

من جهة أخرى، يفتح النص السردى على نصوص سردية وشعرية تشترك ضمن تعالقات نصية، فتحدث، عبر التصادي، تقابلات نصية مقارنة تقاطع وتتقارح على إحدى الموضوعات. ومن ثم، نعتبر أن توالد موضوعة الغربية داخل محكيات صغرى، ينتج عنه خيط نصي يربط في ما بينها؛ وهو ما يمكن استثماره كعلاقة انعكاسية متعددة الأبعاد.

في البدء نعرض لهذا الملفوظ:

ما هو هذا الشعور بالغربة؟

هل هو الحنين أم الوقوع في لغة أخرى؟

هل هو اقتراب من الموت، أم اختلاط الحقيقة بالمنامات؟

هل 'مرسو' هو الغريب في الجزائر، أم أن الجزائري الذي قتل، والذي لا يذكر أحد اسمه،

هو الغريب؟

هل كان سانتياغو نصار غريبا، أم أن الغريب هو بيار دوسان رومان الزوج المخدوع الذي

وقع في مصيدة تلك الجريمة الغريبة؟

وإبراهيم يعقوب نصار مات وحيدا، ولانعلم من قتله. هل قتل إبراهيم نصار، أم مات

بالسكتة القلبية؟ هل الغريب هو إبراهيم، أم نورما الوحيدة في شارع بيت لم يعد بيتها؟

سيدنا آدم ~~الغريب~~ هو الغريب الأول (ص.41).

يبرز هذا الملفوظ التساؤلي انتقال السارد بين فضاءات روائية، تتأسس حكاياتها على غربة

شخصياتها الرئيسية؛ إلا أن تعدد أشكال الغربة لا يتيح للسارد إمكانية تحديد الشخصية الغريبة

داخل كل فضاء روائي، فتتوالد افتراضاته التقابلية إلى حين التوقف عند شخصية دينية، لا تحتمل

غربتها التساؤل والافتراض، لأن السارد يلمس فيها التجسيد الأول للغربة البشرية. ومن ثم،

ستغدو حكاية غربة آدم حكاية نووية، ستعيد الشخصيات الأخرى إنتاجها، كل حسب تجربتها

المعيشة. والحال أن هذه الحكاية الدينية تشد إليها ثلاث نصوص روائية: الغريب، قصة موت

معلن، ومجمع الأسرار: النص-الإطار. وتفترض كل محاولة لرصد امتداد صورتها النووية داخل

فضاءاتها، البحث عن المحكيات الصغرى التي تعيش شخصياتها وضعية الغربة. على أن مسعى

الدراسة لا يتجاوز، عند كشف اشتغال هذه الحكاية النووية، إطار النص السردى، بمعنى أنه

سيقارب الملفوظات التي تحيل على النصوص الخارجية، باعتبارها قد استحالت جزءاً مكوناً للنص السردى: مجمع الأسرار.

تقتضي المقاربة إعادة طرح حكاية غربة آدم، كما يعرضها النص السردى، على اعتبار أنها تشكل محكياً نووياً، ستعيد إنتاجه محكيات أخرى، ضمن علاقات الانعكاس، ويتوجب أن تلمس مستوياته المختلفة، تبعاً لمعالجة النص السردى لشكل غربة شخصياتها.

1- آدم هو أول شاعر عربي، وليس الملك الضليل امرئ القيس كما يعتقد الجميع.
آدم هو الشاعر الأول والإنسان الأول، ولغته هي اللغة الأولى. لغة الجنة والنار والسماء، ثم جاءت اللعنة التي مزقت اللغة في برج بابل.
وكان آدم يبيكي^(ص. 41-42).

2- قال الشيخ أبو القاسم الجنيد، رحمته الله، رأيت في منامي آدم يبكي، فقلت ما يبكيك يا أباه وقد غفر لك الله ما سلف وأوعدك الجنة، فناولني ورقة وأذا فيها هذه الأبيات.

أنحرقني بالنار يا غاية المنى	ونار المهوى أحر من الجمر
شغفت بجمار لا بدار سكتها	على الجار أبكي لا على الدار ^(ص. 42)

يحيل هذان الملفوظان والمقاطع التي تليهما، استناداً إلى التصور الديني، على مصير آدم بعد طرده من الجنة؛ ويمتزج من خلالهما عرض الشعور بالغربة مع عرض الممارسة الشعرية، كنشاط لغوي يحتضن تجربته الجديدة على الأرض. بيد أن السارد لم يستعد القصيدة الشعرية التي تذكر مصادر قديمة، كما يثبت عبد الفتاح كيليطو (1995)⁽¹⁾، أن آدم نظمها في ظروف مختلفة بعد طرده من الجنة، وتدشين ابنه رحلة العنف والقتل، إنما يستند إلى فضاء شعري آخر، لا صلة له بقصيدة

(1) «إذا كانت العربية عند بعض المؤلفين هي لسان الجنة، فماذا سيكون لسان المهبوط؟ هل سيستمر آدم، بعد طرده من الجنة في التكلم بالعربية، أم سيعبر بلسان آخر؟ سنعرف ذلك بفضل الكتابات التي أثارها قصيدة لأدم. لأن آدم لم يكن أول نبي فحسب، وإنما كذلك أول شاعر. لقد بكى هابيل في أبيات تشكل أول نشيد جنازتي وأول رثاء في الشعر العربي. وكثيراً ما ترد تلك الأبيات في التواريخ القديمة، في الفصل المخصص لقابيل وهابيل وفي تفاسير القرآن». عبد الفتاح كيليطو (1995)، لسان آدم ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، ص.

آدم" القديمة، كي يشيد شكل الغربة الأدمية على الحنين إلى الفضاءات الأولى؛ حيث يحاول أن يضيف على تجربته بعدا جديدا، بإدماجها في علاقة تناصية مع شعر، يسنده الجنيد "لآدم" في سياق حلمه (الصوفي). ويتيح هذا التخريج التناصي الجديد تعميق غربة آدم" المزدوجة: فإضافة إلى استحالة عيشه في فضاءات يضيئه الحنين إليها، يغترب، أيضا، عن لغته الأولى، إذ يفترض أن تكون اللغة التي يعبر بها آدم" غير اللغة العربية (لغة الجنيد)، وهي لغة الجنة. ومن ثم، يشكل فقدان اللغة الأولى نتيجة لفقدان الرضعية البدئية، كما يثبت كيليطو (1995) عند مناقشته السيوطي: "هكذا كان فقدان لسان الجنة، واحدا من عواقب الهبوط. سلب آدم العربية، فاكتمسب إن جاز التعبير، بالسريانية لغة المنفى. وضعيته الجديدة هي عقاب: لقد طرد من الجنة ومن العربية"⁽¹⁾.

ليس ضرورة، هنا، التحقق مما إذا كان لسان آدم" في الجنة هو ذاته بعد أن طرد منها، بل يهم انتقاله المفترض إلى نسق لغوي جديد يعبر عن وضعيته الجديدة. ليتضح أن الغربة الأولى التي تؤسسها حكاية آدم"، تنبئ على فقدان؛ وعند الحديث عن اشتغالها داخل المصائر الأخرى التي تبلورها الحكيمات الصغرى المكونة، سوف تكون هذه الموضوعات قاعدة لكل انعكاس ممكن.

والحال أن أشكال الانعكاس قد تتفاوت أو تتقاطع حسب تجارب الشخصيات المعيشية. ومن بين الحكيمات الأشد ارتباطا بحكاية آدم"، حكاية شخصية "سانتياغو نصار". وستمكن العودة إليها من الكشف عن مستوى آخر يتصادى مع الانعكاسات السابقة.

1- "لم يكن سانتياغو نصار غريبا كما آدم، كل الذين عرفوه اعتقدوه اسبانيا، أو اعتقدوا أنه يحمل مزيجا من الدم، مثل ملايين سكان أمريكا الجنوبية. غربته جاءت لحظة موته. في تلك العزلة التي أعادته إلى مناحات كان يعتقد أنها ليست موجودة" (ص. 44).

2- "لم ينس لغته على الرغم من أن أمه لم تكن تتكلمها" (ص. 37).

3- "لماذا كان الغريب اللبناني هو الضحية؟ هل لأنه كان يتكلم لغة أخرى؟ أم لأنه بدأ ينسى لغته" (ص. 39).

4- "ما هو هذا الشعور بالغربة.

هل هو الحنين أم الوقوع في لغة أخرى" (ص. 41).

5- "كان سانتياغو نصار غريبا وعاجزا ووحيدا. غربته هي لغته التي لا يتكلمها" (ص. 45).

(1) نفس المرجع، ص. 38.

يكشف الملفوظ الأول عن الحوار التناصي بين حكاية غربة آدم وحكاية غربة شخصية 'سانتياغو نصار'. وهذا الحوار الذي يبنى على التصادم والتباعد بين شكلي الغربة، يؤسس لانعكاس نوعين يلحم المصيرين، لتقاطعهما عند موضوعة فقدان، ثم يفصلهما عند تباين أشكال اشتغال هذه الموضوعة. ولذلك، يخضع شكل الانعكاس بينهما لوضعيهما الاعتباريين: فغربة آدم تبتدأ لحظة الانتقال إلى فضاء ليس فضاء المألوف، بينما يشعر 'سانياغو نصار' بالغربة عند البرزخ الذي يفصل حياته عن موته. ويفتقد الأول مكانة، يأمل العودة إليها باستمرار، بينما الثاني لا يشده الحنين إلى فضاء افتقده، إلا إذا كان هذا الفضاء معنويا، حيث بدأت ذاكرته تشتغل من جديد داخل فضاء الحلم: "الغربة هي الموت الذي يشبه الحلم" (ص.38)، فاستعاد الحكايات القديمة، بقيمها الإيجابية والسلبية. لذلك، لم تكن غربته نغيا عن المكان، بل هي العزلة (وسط الأهل) والاندحاش، عكس وهمية الإنتماء، بالرعب الكامن في الواقع. واختيار الحلم لمزج الذاكرة بالموت يدفع هذه الغربة لتأخذ طابعا خاصا، لأنه مجال لاشتغال اللاشعور، ويمتزج فيه المعقول واللامعقول. وما دامت الحكايات التي رويت لـ 'سانتياغو' قد سقطت في اللاشعور، بفعل طول نفي حقيقة وجودها ونسيانها، فعودتها على إيقاع الطعن العنيف، تقلب منطق الأشياء، حيث يغدو الواقع الذي جعله ينكر وجود المذابح واقعا زائفا، والواقع المكبوت واقعا حقيقيا؛ وهو ما يجعل السارد يقرأ استعاريا هذا الموت داخل المنام، بقوله مستعيدا الحديث النبوي الشريف: 'الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا' (ص.38). وينتبه 'سانتياغو نصار' إلى حقيقة وجوده لحظة موته، وكأنما الموت انفتاح على الحقيقة المغيبة وراء الوهم.

إذا كان الانعكاس ممكنا عند مقارنة الغربة الأولى وامتدادها في الغربة الثانية، فلأن 'سانتياغو' يفقد الوهم واليقين معا، كبديل لفقدان المكان في حكاية آدم؛ لتأسس العلاقة الأولى بين الحكايتين، على أساس النفي خارج الفضاء المادي أو المعنوي. وترسخ هذه العلاقة كلما توغلنا في التقابلات الأخرى التي يبلورها النص السردى، حيث تحيل الملفوظات الأخرى على عنصر تقاطع جديد، كشفنا قبل قليل، عن جانبه الأول الذي يتعلق بفقدان آدم 'للغة الأصلية'. وعندما يتحقق هذا الفقدان سببا آخر في غربة آدم، فإعادة إنتاجه في مصير 'سانتياغو' سوف تشرطه خصوصية تجربته الزمنية. والحال أنه لم يمهل الموت، ليعبر كما آدم 'عن غربته، إنما كان مقتله وشعوره بالغربة متلاحمين. ومع ذلك، فلحظة الغربة هاته، على قصرها، ليست سوى تفجير لغربة متأصلة تعبر عن ذاتها لحظة الموت. لذلك، يرى السارد أنها نتيجة لمسار علاقة 'سانتياغو' بلغته الأم التي تجسد هويته، إذ تكشف تساؤلات افتراضية،

بشكل مباشر أو غير مباشر، كما تبرز الملفوظات أعلاه، أن التعامل مع اللغة لعنة خطيرة تؤدي إلى الغربة أو الموت أو هما معا. ومن ثم، سيعكس الانفصال القسري لآدم عن لغته الأصلية، انفصالا متدرجا لسانتياغو أيضا، عن لغته الأصلية، ذلك أن استحالة التواصل بلغته ستؤدي به حتما إلى زوالها، ليشكل التعبير بلغة أخرى بداية غربة، لم يقطن إليها إلا متأخرا. ومن ثم، تشتغل حكاية آدم داخل حكاية سانتياغو، على التوافق والتعارض معا: فإذا كان التعارض واضحا بما يشبه السارد، فالتوافق الانعكاسي ينبي على التصادي الذي يبلوره الفقدان، حيث إن فقدان اللغة أو نسيانها، يكشف كل أشكال الفقدان الممكنة. إنه فقدان الأرض، والأهل، والحدود بين الحقيقة والوهم.

وفي سياق تحليل السارد لشكل غربة سانتياغو نصارا داخل رواية قصة موت معلن، يدرج نصا روائيا آخر، طالما نوقش عند الحديث عن موضوع الغربة كمبحث فلسفي:

ألبير كامي قدم اقتراحا آخر فالغريب في روايته يقتل. غريبا العربي ذبح كالنعاج، والغريب الفرنسي قتل جزائريا لأن الشمس أحرقت عينيه. الأول مات بمجانة، والثاني قتل بمجانة. الأول كان عربيا وضحية، والثاني كان فرنسيا وضحيته عربية. الفرنسي كان غريبا بين العرب في الجزائر، واللبناني كان غريبا في بلاد بعيدة (ص.39).

يندرج هذا الملفوظ ضمن القراءة التأويلية التي يمارسها السارد ليشبك نصوصا سردية متعددة حول موضوع الغربة؛ وهي عملية تناص، متعددة الأبعاد، يقودها السارد/ المحلل هنا، ليلور المفارقة التي تحاith الشعور بالغربة، بإبرازه نتيجتين متناقضتين: فعلى هذه الدرجة من التصادم بين شكلي الغربة، يؤسس السرد شكلا جديدا لتعالتق نصي، يغدو وفقه النص الخارجي: رواية الغريب متعارضا ومتصاديا في الآن ذاته، مع النص السردى الداخلى الذي يدمج قصة موت معلن وحكاية آدم. ويبدو التعارض بينهما واضحا عند ملامسة غربة الشخصيات الروائية الفاعلة، بما فيها شخصية سانتياغو، على اعتبار أن نص الغريب يتتسج ليؤسس شكلا آخر للغربة يجمع نتيجتها المتعارضتين، حيث تجسد شخصية ميرسو ذاتها، خلافا لشخصية سانتياغو التي تعيش وضعية الضحية المطلقة، ضحية ومجرمة في الآن ذاته. أما التصادي الممكن مع هذا النص الخارجي، فلا يمكن الكشف عن بعض مستوياته إلا إذا دفعنا التحليل خارج تسجيل التعارض الظاهر؛ ذلك أن وحدها الإشارة إلى هذا النص الروائي في خضم معالجة موضوع الغربة، تجعل ترصد الامتداد الخفي داخل النص السردى أمرا ملحا. ولئن لا يمكن القطع بضرورة قراءة الغربة في جميع الأسرار على ضوء الرؤية الدلالية في الغريب، فإن النص السردى الدامج يتمسح بهذا الشكل على مستوى

النصي-الكبير، ليثبت الطابع المزدوج لغربة المجتمع الروائي، بشكل عام، داخل تجربته الزمنية التخيلية: "هكذا في لبنان تأتي الحرب فتلغي المسؤوليات، وبدل أن يحاكم المجرم تحول الحرب الجميع إلى مجرمين وضحايا" (ص.112).

وبما أن زمن القصة في مجمع الأسرار، يتمفصل على تواريخ الحروب العديدة، فسينيني هذا التصادي على مستوى الشعور بالغربة التي تؤدي إلى الموت أو القتل معاً. بيد أن هذا التأويل يظل رهينا بسبب غربة "ميرسو" الذي لا يمكن القول إنه السبب ذاته في غربة المجتمع الروائي في ظل الحرب: فغربة "ميرسو"، غربة وجودية تنشأ من تجربة المفارقة بين وجوده المادي ووعيه، كما يثبت جون كروتشانك (1986) في قوله: "يقصد كامى من لفظة العيب، بوجه عام، انعدام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي وبين انعدام المنطق في تركيب العالم، الأمر الذي يكابذه ويعانيه"⁽¹⁾. بينما تنشأ غربة المجتمع الروائي من التصادم مع واقع يفرز الموت والرعب بشكل عام. ومع ذلك، يحفزنا هذا التفاعل مع رواية الغريب إلى تتبع انعكاساتها الممكنة على المستوى النصي-الصغير. وتبدو حكاية شخصية "حنا السلطان" أبرز بنية نصية مكونة تصادى مع حكاية شخصية "ميرسو"، إنما يظل تصاديا خافتا لا يلغي الاختلاف بين شكلي الغربة وأسبابهما. وتشكل أصغر سماته تعارض أسباب اعتقالهما. ف"ميرسو" يدخل السجن لقتله جزائرياً بدم بارد، بينما "حنا السلطان" يسجن ويعذب بسبب جريمة لم يرتكبها. إلا أن كليهما حكم بالإعدام. ومن ثم، تبدأ ظلال التماثل في رسم تشاكل التجريبتين في بعض مظاهرها. والحال أن استعادة هذه الظلال المتعكسة تثير استعادة أخرى لتفاعل نصي داخلي بين حكاية شخصية "حنا السلطان" وبنيات نصية مدججة فيها، حيث ستتحقق عملية التحليل مزجا لتفاعلين نصيين في آن واحد، وترتبط هذه التقابلات بالفترة الزمنية التي تفصل المعتقلين عن الإعدام، وترتكز على ثلاث تقاطعات أساسية: يرتبط التقاطع الأول بالزيارة الوحيدة التي يتلقاها كلاهما من طرف صديقيتهما، حيث تزور "ماريا" "ميرسو"، وتزور "نورما" "حنا السلطان". ويرتبط التقاطع الثاني باستقبالهما معاً، كاهنين ليعترفا لهما باخطائهما. بيد أن تعاملهما مع الكاهن يختلف، حسب وضعيهما الاعتباريين اللذين يرتبطان برويتهما إلى الدين والكاهن ذاته: ف"ميرسو" لا يعتقد بالكاهن ودينه، فطرده من زناته. أما "حنا السلطان" فطرده الكاهن الذي زاره، لا لأنه لا يعترف به، بل لكون الكاهن لم يصدق أنه بريء. والحال أن نوعية هذه العلاقة

(1) جون كروتشانك (1986)، البير كامى وأدب التمرد، ترجمة علال العشري، ص.78.

مع الدين، تحكمها في الحالتين نوعية الشعور بالغربة: فشعور "ميرسو" ناشئ من شعوره الدائم بالعبث، كما أثبتنا لكروكشانك قبل قليل، ولن يقوم خطاب الكاهن الديني، إلا بتعميق هذا الشعور لديه. بينما تتوثق علاقة "حنا" بالدين عند شعوره تحديدًا بالغربة، كشعور بازدواج شخصيته، لا بالمعنى المرضي (Pathologique)، ولكن من خلال غريبته عن ذاته وجسده، كما تبرز هذه المقاطع:

1- "لماذا قتلت؟"

"والله ياسيدنا ما بعرف، يمكن مش أنا.
شور، شعوم نلعب معك، صرخ القاضي.
لا هيدا أنا، بس ما بعرف" (ص.63).

2- "يحك جسمه بشكل دائم ويشعر بالغربة عنه. كان يشعر أن جسمه جسم رجل آخر. عندها اقتنع بوجود الروح والله. كان يشعر أن روحه تنفصل عن هذا الجسد الذي تسكنه. الآلام المبرحة التي يشعر بها لم تعد تعني له شيئاً. وكان يترك الآلام لجسده، ويمضي إلى معانقة الروح. يتفرج على جلده المتقرح وقشوره البيضاء وكأنه يتفرج على إنسان آخر. وصار يفتح الكتاب الذي أرسله له الأبونا سرجيوس، ويقرأ حكاية مار الياس الحبي ...
يجلس حنا في سريره، يشرب كرعة ماء، ويبدأ بقراءة هذه المقاطع من كتاب الملوك الثاني."
"وكان عند إصعاد الرب إيليا في العاصفة إلى السماء، أن إيليا واليشع ذهابا من الجبلجال.
فقال إيليا لا ليشع أمكث هنا لأن الرب قد أرسلني إلى بيت إيل... (ص.102).

تغدو شخصية "حنا السلطان" شخصيتين: الشخصية القاتلة التي اكتشفها المحقق، فصدقه الجميع، والشخصية الضحية الواعية ببراءتها. وعلى ضوء هذا الإزدواج ينسج "حنا السلطان" علاقاته داخل السجن، ويعيش وجوداً منفصلاً بين روحه وجسده.

لا يفترض هذا الشعور المبني على الانفصال، الانتقال كما آدم أو "سانتيغو" داخل فضاء المادي أو المعنوي، بل هو شعور داخلي يلزم الذات: فلئن يمكن تأويل غربة "ميرسو" كانفصال (جودي) بين حاجة ذهنه ومنطق انكسار العالم فيه، فالانفصال في غربة "حنا" تحكمه المرجعية الدينية، كما تبرز قراءته لحكاية مار الياس. والحال أنه ينبغي رصد هذه العلاقة ضمن إطار التعلقات النصية الممكنة، لأن النص السردي المتعلق به يؤدي وظيفة انعكاسية. ومن ثم، فالنص "الاستشهاد" الذي يتكرر هنا لا يكتسب معناه، بتعبير أنطوان كامبنيون (1980) [A. Compagnon]، إلا بوجوده

داخل العمل الذي يقوم بتحويله وتشغيله. وبذلك، يرتبط مفهومه بمفهوم اشتغاله⁽¹⁾. إنه، تبعا لذلك، لا يعاد هنا، كي يبرز الهوية الدينية لـ"حنا السلطان"، أو يكشف عن تنفيذه لنصيحة ثورما: "ما في إلا مار إلياس يمكن يخلصك" (ص.91)، بل يشتغل ليعكس مصير "حنا السلطان" على نمط التحويل، بمعنى أن النص الديني، بشكل عام، يقدم حالة انفصال جسد المسيح عن روحه، حين تستبعد روحه إلى السماء وتبقى جسده للصلب. وتقوم الحكاية الداجية له بتحويل هذا الانفصال، استعاريا، ليتجسد مصير "حنا السلطان" في عذاب جسده وانعتاق روحه.

وفي التقاطع الثالث، يمكن أن نشير إلى لجوء "ميرسو" و"حنا السلطان" معا إلى الذاكرة لتشكيل فضاءات حميمة يتفثان بها من فضاء الزنزانة المعادي. والحال أن القول بتصادي ممارسة التذكر عند الشخصيتين، لا يستتبع القول إن الحكايات التي يتذكرانها تصاديان أيضا، لا لأن "حنا السلطان" يهتم بحكايات تختلف عما يتذكره "ميرسو"، بل لأن رواية الغريب لا تتضمن حكايات يستعيدها "ميرسو" بعينها. إنه يكتفي بإشارات متفرقة إلى وجوه مضت وفضاءات أخرى، لا نستطيع القول إنها تشكل حكاية كما الحكاية التي يتذكرها "حنا السلطان". وبذلك، تصور أن التصادي مبني أساسا على عدم الملل من التذكر:

تقول شخصية "ميرسو":

- 1- "لم يعد يستمني أي شيء منذ اللحظة التي تعلمت فيها أن أتذكر"⁽²⁾.
 - 2- "فهمت إذن أن الإنسان الذي لا يستطيع أن يعيش يوما واحدا، يمكنه أن يعيش مئة عام داخل السجن دون مشقة. سيكون له من الذكريات ما يجعله لن يمل. إن ذلك بهذا المعنى امتياز"⁽³⁾.
- وتقول شخصية "حنا السلطان":

إن ذكريات يوم واحد تكفي لقضاء العمر كله في السجن. قال لها إنه عاش مع صورة ذلك اليوم من حياة جده المسكين (ص.134).

تحدد شخصية "حنا السلطان"، على خلاف شخصية "ميرسو"، حكاية مركزية تلغي جميع الحكايات الأخرى، فتجعله يسافر خارج حيطان السجن، وخارج جسده الذي يتعذب؛ ويتعلق الأمر بصورة تجسد مصير حكاية أجد، واستعادتها في صلب حكاية شخصية "حنا السلطان"، يدفع إلى

(1) A. Compagnon(1980), La seconde main ou Le travail de la citation p.26

(2) A. Camus(1957), L'etranger, p.122.

(3) نفسه، ص.123.

تحويل هذا الانشداد إليها إلى موضوع للتعالق النصي الداخلي. ويمكن أن نبسط بنيتها السردية ضمن هذين المقطعين:

1- أنا لم أره، قال حنا، لكن جدتي كانت تبكي والمرأة تبكي. قالت المرأة إنها رأت الرجل منتفخا ونائما وسط الشارع الترابي الذي يتفرع من طريق الشام والأشرفية. تقدمت منه ورشت عليه الماء، وجلبت له كسرة خبز، لكنه لم يستطع أن يأكل (...) قالت إن الاحتضار طال، والرجل تعذب كثيرا قبل أن تخرج روحه من جسده (ص. 135).

2- 'عشت في الزنانة وأنا عم بتذكر، يالطيف كيف الذاكرة ما بتخلص'. حنا لا يعرف لماذا كان الرجلان وكأنهما بلا ذاكرة. أخبراه حكايات كثيرة، لكنها لم تكن تكفي للزنانة، فأمضيا الوقت في المشاهدات (ص. 136).

يندرج الملفوظان ضمن ميثا-محكي، تضطلع فيه شخصية حنا السلمان، بدل السارد الأول، بدور الراوي، فيشيد إلى جانب صوت المرأة، بنية نصية صغرى تشكل في موقع نصي واحد، محكيا نوويا. ويبرز أنه يبلور مقصدية دلالية تكثف موضوعة العزلة والاغتراب، لوقوعه قوة استحواذية في ذاكرة حنا السلمان؛ مما يجعل القبض على وظيفتها داخل حكايته إجراء لكشف نمط الانعكاس الذي تؤسس له.

يظهر أن حكاية الجدة الغريبة لا تتجسّد لسجين يعاني ثقلا نفسيا، من حجم انتظار الموت إعداما، فرصة الارتحال إلى أماكن فسيحة، يتقمص خلالها أدوارا مختلفة تنسيبه وضعيته الحالية. لذلك، فارتباط حنا السلمان بها، يفرز مفارقة تعمل على تعزيز موقع ووظيفة هذا المحكي النووي. وعكس ذلك، يتبدد بسرعة، نسغ حكايات السجينين الآخرين: أحمد العتر و"منير سلوان"، لأنهما يتذكران حكايات لا تشكل، حسب النص السردى، سياقا لقضايا جوهرية، كما قضية المصير المأساوي للجد. وبذلك، يفقد معينها بسرعة، وتترك المجال لمشاهدات يومية. لا بد، إذن، أن تكون الحكاية حقيقية، لتستطيع أن تدرج السجين إلى دواخله، فتكشف وتعكس حكايته الخاصة. ومن ثم، تدفع الشخصية إلى تحمل مأساتها، عبر رؤية مصيره في مصير الآخرين؛ وهو شكل انعكاسي يحيل

على إحدى مساعي حكي حكايات ألف ليلة وليلة، حيث تسعى شهرزاد إلى دفع شهریار إلى نسيان مصيبتة البدئية عبر حكيها له مجموعة من الحكايات تماثل حكايته الخاصة⁽¹⁾.

لئن كانت هذه الحكاية النووية تؤدي هذا الدور التطهيري، فلأنها تحتوي على صورة تشاكل معها، استعاريا، صورة حنا السلطان في علاقته مع ذاته. ويتأسس هذا التشاكل الانعكاسي عند تقاطع حكاية حنا مع حكاية أبلد في إشارتين نصيتين: ترتبط الأولى بسمة الانتفاخ، والثانية بخروج الروح من الجسد، ذلك أن حنا السلطان سينتفخ بدوره لأكله الملح، داخل السجن، وستفصل، استعاريا، روحه عن جسده؛ وهو أصل استحواذ هذه الصورة/ الحكاية على ذكرياته.

هكذا يظهر أن محاولة البحث عن التماثل داخل التعارض بين حكاية حنا السلطان ورواية الغريب، أفضت إلى رصد التناص الداخلي على ضوء التناص الخارجي، مما يجعل النص يبني انعكاسا جزئيا آخر بناء على قراءته لنص خارجي.

في مستوى آخر، نستكمل التوقف عند أشكال الغربة، عبر معالجة هذا المقطع:

"جوليا كانت غريبة، لا يحتاج الإنسان إلى جدنا آدم ~~الطيرة~~ وإلى قصائده كي يكتشف أن الغربة لا تفترض الهجرة أو الطرد من الجنة. يستطيع الإنسان أن يكون غريبا في بيته وبين جيرانه، الغربة هي هذا الصراخ الذي يخرج من الأعماق ويتخذ شكل الزغاريد" (ص. 52-53).

يمثل هذا الملفوظ ميثا-خطابا تعليقيا حول مصير جوليا، وينزع إلى التشكل بؤرة نصية تشد إليها البنيات النصية التي يتعارض فيها مضمون الغربة مع مضمون حكاية آدم النووية. بيد أن مستويات الانعكاس مع هذه الحكاية يظل رهينا بنوعية تجربة الشخصية المعيشة: فإذا كان الانعكاس ثابتا على مستوى الشعور المشترك بالغربة، فإن أسباب هذا الشعور وأشكاله، تتجه إلى التعارض مع شكل غربة آدم. والحال أن هذا الملفوظ يحضر تكثيفا لشكل الغربة، كما يرغب السرد بلورتها؛ فهو يتأسس داخل التفاعل مع غربة آدم البدئية، شكلا لغربة داخلية تسكن الشخصية، بسبب مفارقات واقعها المعيش، فتعزلها عن محيطها الاجتماعي، فتفرز شكلا أشد وطأة من شكل ينشأ عن فقدان الفضاء الأصلي، ماديا كان أم معنويا.

(1) وفي هذا الانتقال المباشر الذي يتم دون سابق إعلام، من واقع الحكي إلى واقع الحكاية، تكمن بالضبط القوة التي تسبح للحكاية أن تقتلع المرء من نفسه.

جبلير غرانفيوم (1996)، لغة الكلام والنسيان، ترجمة محمد أسليم، ص. 56.

من جهة أخرى، تتعاضد هذه الانعكاسات العبارات النصية التناظرية الصغرى⁽¹⁾، على اعتبار أن سطح النص السردي يعرف تواتر صيغ لغوية تتشاكل دلالاتها. وتسفر عملية ربط بعضها ببعض عن خلق لحمة نصية داخلية بين الحكايات الصغرى المكونة؛ ويبرز أن معظم هذه العبارات لا تتم خارج موضوع الغربة، مهما تباينت الصيغ المعجمية.

نطلق من كلمة 'غريب' التي تأخذ، أحيانا، معنى الغربة، باعتبارها لاحقا مركزيا للتشظي الظاهري، ويحضر تعليق شخصية 'حنا السلطان' على الغربة، بشكل عام، قياسا تعتبر المتواليات الأخرى، تماثلات لها:

'كلنا غرباء' قال حنا: 'هون أو هونيك، شو الفرق، الإنسان دائما غريب حتى مع امرأتي بحس أنني غريب...' (ص.193).

يتناظر هذا القياس مجموعة من المتواليات:

1. 'وحطت بهم الرحال في عين كسرين'، حيث بدأت غربتهم الحقيقية. الأولاد ماتوا واحدا بعد الآخر، وقيل يومها إنهم أصيبوا بمرض غريب' (ص.29).
2. 'جوليا كانت غريبة' (ص.52).
3. 'نبيهة لم تكن تشعر أن هذا الرجل زوجها، كانت معه كالغريبة' (ص.77).
4. 'إبراهيم نصار لم يحاول أن يستدرك ظله، وكان ضائعا وغريبا' (ص.126).
5. 'وحكاية فيكتور عواد غريبة' (ص.167).
6. 'حنا وحده غريب في مدينة غريبة' (ص.206).

ومن جهة أخرى، يمكن أن نعتبر كلمة: صراخ الذي يعبر، بعمق، عن الشعور بالغربة، معبرا نصيا صغيرا بين عدد من المتواليات، بناء على هذا القياس: 'الغربة هي هذا الصراخ الذي يخرج من الأعماق' (ص.53)

- 1- 'نورما تصرخ بأنها ضاعت' (ص.8).
- 2- 'إبراهيم يكاد يصرخ، لكنه لا يصرخ' (ص.53).
- 3- 'جلس السجناء وهم يرتجفون خوفا من الصراخ الطالع من الجسد المتفتخ' (ص.71).

(1) أنظر المقدمات النظرية.

وفي مستوى آخر، يتفرع عن تحقق الترادف التقريبي التي يماثل بين الغرباء والحيوانات، مجموعة من المتواليات. ويشكل، أيضا تقييم، 'حنا السلطان' للمجتمع الروائي قياسا لهذا التناظر الصغير: 'كل الناس يموتوا من دون سبب، هيدول كلاب. الإنسان بلا سبب يصير كلب' (ص. 88).

- 1- 'عاش حنا في بداية سجنه كالكلب' (ص. 55).
- 2- 'وقت شعب كامل يهرب ويصير يعوي، منصير مثل الحيوانات. نحن هيك صرنا مثل الحيوانات' (ص. 92).
- 3- 'إبراهيم الله يرحمهم ظل كل عمره يقول أنه بدو هاجر، وبعدين مات مثل الكلب' (ص. 205).

تستنتج، بشكل عام، أن مقارنة الانعكاسات التخيلية تفترض ضبط التعالقات النصية الممكنة بين النصوص السردية والشعرية المستعادة. ولأن النص السردى، تتوزعه نصوص سردية صغرى، ويتنسخ على متوال التداخل والتشظي، فيغدو كل حديث عن محكي انعكاسي تطويعا لمفاهيم الانشطارات التخيلية المرآوية. ومن ثم، يخضع تناول مستويات الانعكاس وأنماطه لفيسفائية النص السردى، إذ إن عملية رصد تناصه الداخلى بين الحكايات المكونة، تنطلق كل مرة من محكي نووي نحو تلمس امتداداته داخل هذه الحكايات؛ وهي العملية التي أفضت إلى تفرع تحليل إلى تكوينات نصية مختلفة، فيتبين أن مسار بناء الانعكاسات الداخلية، خلافا للانعكاسات في البناء السردى التقليدي، مسار متشابك ومعقد يقتضي إجراء تقابلات متعددة، حيث يبدو أن السارد يصب الحكايتين النوويتين: حكاية 'عبد الجليل' وحكاية آدم، داخل حكاية شخصية 'سانتياغو نصار'، ثم يعرج داخل الحكايات الأخرى. ويشكل هذا الإجراء انعكاس الانعكاس الذي تحدث عنه دلينباخ (1977)⁽¹⁾، أثناء تحليله الانشطارات التخيلية في رواية استعمال الزمن لمشيل بتور. ويلاحظ أيضا أن التجارب المعيشة، رغم تشخيصها الخطابي التشظي، تنخرط كلها في الفضاء المأساوي الذي كشفت عنه الانعكاسات التخيلية والعبورات النصية: فالصراخ، وغرابة الأشياء،

(1) دلينباخ (1977)، المرجع السابق، ص. 157.

والمماثلة مع الحيوانات، كلها عناصر نصية تصب في دائرة الغرابة كإحساس غايث، وهي غرابة ظاهرة يقولها السارد. وخلافا لذلك، ليست الغرابة في رواية الغريب، بتعبير مانغينو (1990) [D.Maingueneau] 'غرابة مذكورة (Dite) أو نظرية ظاهرة، لكنها الأثر الذي يخلفه التلفظ، وخاصة من خلال استعمال الماضي المركب والمسافة بين الأنا: ذات الملفوظ الذي يعامل كضمير الغائب⁽¹⁾.

1-2- انعكاسات الميتا-نص (الشفرة):

نتصور أن النقاش الذي أثرناه سابقا حول عملية تشكيل التعدد الحكائي، قد أسفر عن نهوض النص السردى على شبكة من الحكايات المتقاطعة ذات سمات مختلفة. وكان واضحا أن المبدأ السردى العام، يكمن في مسعى - غير ممكن - إلى فك اللغز؛ مما يحول السرد إلى استعادة ضخمة لجزئيات، تنظمها محكيات صغرى. غير أن هذا التوليد الحكائي في تشعبه وتناسله اللانهائي، يوتر عملية التلقي، فتتفلس منه باستمرار محاولة إعادة ترتيب الأجزاء النصية. والحال أن هذا الاختيار ماأنفك ينبت في مجرى السرد، ملفوظات يمكن اعتبارها حسب دلبيناخ (1977) انعكاسات ميتا-نصية⁽²⁾ تركز على العلاقات التبادلية، لتسرد وتفسر إشكالية كتابة النص السردى؛ وهي تحضر إما بشكل مباشر أو كأستعارات حكاية.

على مستوى الانعكاس المباشر، يكتب النص السردى في مسار سردى متشعب، فيزرع من حين لآخر ملفوظات، يتساءل من خلالها عن ذاته؛ ذلك أن السارد الذي استحال انعكاسا للمؤلف الواقعي، لا يكتفي بدور السرد، إنما يندرج في قراءة متعددة لنصوص خارجية. وهو شكل إنعكاسي يرتبط بالتلقي الداخلي، ويعكس مغامرة التوليد السردى الخاص، من حيث كونه تأملا مباشرا حول طريقة اشتغاله:

أبراهيم نصارالذي نروي حكايته، ليس فكرة حتى حكايته ليست حكاية. حكايته خبر عن الحياة والموت، والخبر حين يروى لا يروى كاملا، الحكايات تروى بشكل كامل ومتناسق. لذلك يبحث الكتاب عن أسماء الأبطال، ويجعلون من الاسم مصير الشخصية. أما في خبر إبراهيم فالإسم كان في البداية، وكان البطل يتهاوى خلف أكوام المصائر التي تحيط به' (ص.47).

(1) D.Maingueneau(1990), Pragmatique pour le discours litteraire, p.167

(2) أنظر المقدمات النظرية

يشكل هذا الملفوظ خطابا منقولاً ميتاً-نصياً، لكونه يطرح قضايا أجناسية النص ذاته.

بيد أن هذا التأمل يتبلور ضمن تعارض مع شكل حكايتي خارجي، ذلك أن السارد يغدو متلقياً داخلياً لعمله الحكائي ضمن سياق الكتابة التقليدية، فاستشف تعارضات وتفاوتات عديدة تنشُد إلى قضايا الكتابة بشكل عام. وبناء على ذلك، سننطلق حول سؤالين مركزيين، منهما لكشف قضايا هذا المستوى التحليلي؛ وهما ما مقصدية التلفظ السردية؟ وما طريقة اشتغاله.

يختار السارد تقويض ثلاثة ثوابت أساسية في الحكاية التقليدية، قصد بناء وعيه الجديد بالكتابة؛ وهي أولاً، تقويض غطية الشخصية كي لا تجسّد الأفكار أو الأطروحات، بمعنى أن شخصية إبراهيم، الذي يمكن تعميم قضاياها على الشخصيات الأخرى، لا تنبني شخصية مركزية، ضمن مسار سردي يكثف تصوراً حول الذات والمجتمع. ويرتبط هذا التقويض بتقويض الثابت الثاني، من حيث كون حكاية الشخصية تتأسس ضمن مفهوم جديد للشكل الحكائي: فهي تقابل الشكل التام والتناسق بالانعدام الشكل واللا-تناسق، لأنها ليست سوى خبر عن مصير، مع ما يستتبع ذلك من مواصفات الخبر الذي يظل خارج الإنهاء والحسم، على اعتباره أنه يحتمل عدة ترجيحات وتأويلات. وهنا، يحيل السارد على منطق منظوره السردية الذي يأبى، كما رأينا ضمن المحور الأول، موقع المعرفة الكلية كإحدى ثوابت السرد التقليدي. ومن ثم، يغدو النشاط التلفظي جعاً للإخبارات، دون مراعاة انسجام وتناسقها الظاهري. ويوضح السارد ذلك بعبارة استعارية تختزل هذا النزوع التلفظي، عند وصفه الإخبارات بالأكوام؛ وهو شكل تتداخل عناصره دون ترتيب أو انتظام. بيد أن تمسح النص السردية بهذا الشكل لا يفلته من عقال الربط والضبط الداخليين، حيث إن التحول وعدم المحباس السرد في مجال واحد، إن كانا يفرزان هذا الشكل غير التام والمتشظي في بنيته، فلائنه يعكس طبيعة التجربة الزمنية المستعادة، بوصفها مضمونا حكايتياً، لا تبرز خصوصيته سوى مثل هذه الكتابة الشذرية: فالمجتمع الروائي الذي يتحول ويتشظى باستمرار، لا يمكن للحكاية التقليدية بثوابتها المعهودة، أن تحيط بإشكالاته.

تبعاً لذلك، لا بد للنص السردية الحالي أن يقوض، أيضاً، الثابت الثالث الذي يرتبط، بدوره، بالثابتين السابقين، بناء على ربط قضية الشخصية بمصيرها: فعلى الكتابة الحديثة أن تؤسس لعلاقة جديدة بينهما، لا يتطور فيها الزمن الحكائي ليكشف، كما في البناء السردية التقليدي، عن مصير الشخصية. ويتطعم هذا التصور الجديد بهذا الملفوظ:

أسماء الأبطال هي مشكل الرواية الحديثة، فالحادثة هي الانتقال إلى الفرد. والفرد لا وجود له دون إسم. من أين نأتي بالإسم؟

في الحكايات التقليدية ألف ليلة وليلة أو القصة الشفهية، لا وجود للأسماء. الأسماء هي معانيها. الإسم موجود كصفة ثور الهدى كي ندل على المرأة الجميلة، أو كمهنة الخياط والصيد، أو كوضع إجتماعي الأمير، أو كاتناء ديني النصراني واليهودي. إنها أسماء مغفلة، فالإسم هو الدور والمعنى. أما في الأدب الحديث فيجب أن ننسى الدور والمعنى، ونتنظر من الإسم أن يجد معناه. إسمك ليس مصيرك، مصيرك هو الذي يعطي إسمك الدلالة (ص.36).

لا ينبغي أن يخفي هذا التعارض حول علاقة إسم الشخصية بمصيرها، تشابكا ضمينا بين النص السردي ونص ألف ليلة وليلة، ذلك أن النص السردي في استيحاته منطق التناسل الحكائي وتشعبه، يخضعه لاستراتيجية سردية جديدة لا تجاور، وفق إجراء التضمين بين الحكايات المكونة، بل يقوم كما رأينا في المحور الأول، بتوليد حكايات جديدة عند بروز أسماء جديدة. على أن السارد يختار الانفصال عن شكل الكتابة التقليدية، خاصة الحكايات التي تقترن أسماء شخصياتها بصفاتها أو انتماءها الديني، عند تصديده لقضية الإسم في علاقته بالمصير.

والحال أنه يفترض في النص السردي أن ييلور تصور المتلقي الداخلي الذي يعارض التصور التقليدي للإشكال، حيث لن يدل الإسم على المصير، ولن يكون الدور والمعنى، بل على السرد أن يبرر أسبقية المصير على الإسم.

يبدو أن جميع شخصيات مجمع الأسرار تمتلك أسماء لا صفات، فمن أين أتى السارد بالأسماء؟ قد يكون لاستناده على الواقع المرجعي إيهاما بواقعية الحكاية. لذلك، لن يكون صعبا أن يجد أسماء شخصياته، حيث تبرز وكأنها ليس هو من صاغها، إنما تتناسل على أنها أسماء مألوفة ومعروفة في الزمن والمكان. ويعبر استعاريا، عن سهولة تشكيل الأسماء من خلال هذا الملفوظ: "يعقوب نصار لم يجد صعوبة في اختيار اسم ابنه. سماه على اسم والده، وكان يتوقع من ابنه أن يسمى ابنه على اسمه" (ص.35).

لا ينفصل الإسم عن المصير داخل النص السردي، إنهما متلاحمان منذ افتتاح السرد؛ وهو مايعبر عنه السارد في موقعين سرديين لاحقين، بقوله: "فالإسم كان في البداية" (ص.47). والسؤال الذي يأتي في البدء هو الموت (ص.48). ليس الموت دائما، فزيثاينا، إنما قد يأخذ صيغا بديلة، كالاختفاء والانسحاب من الحياة. ومن ثم، فالإسم يتلون ويرتبط معناه بمصير صاحبه. وفي هذه

الحالة، لم يعد السرد عملية بحث عن المصائر، أي عن المعاني؛ كما أننا، على عكس ما جاء في الملفوظ، لا نتنظر "من الإسم أن يجد معناه"، بل إن في حشد المصائر وإقبال الحكاية منذ البداية، عشور الأسماء على معانيها. وبذلك، ثمة نص سردي يتجاوز ما يقره الأدب الحديث ذاته، حيث لا تغدو العملية السردية بحثاً لعنصر عن الآخر، بل إنها توازي بينهما منذ البداية، ولا تستمر إلا لتجد سياقاً حكائياً لهما. ولتوضيح هذا الإجراء نورد هذا النموذج:

المستفيد الوحيد من تلك الضجة التي أثارت كان حنا السلطان الذي تحول اسمه في السجن إلى حنا المالح. وتغير السماء هو من أهم القضايا التي يطرحها الجنس البشري على نفسه. فعائلة السلطان هي فرع من عائلة البارودي التي هاجرت من شمالي لبنان إلى بيروت في نهاية القرن التاسع عشر. وفي بيروت تغير اسم العائلة من بارودي إلى سلمان البارودي... (ص. 68).

يمكن قراءة هذا الملفوظ على ضوء الاستخراج النظري السابق حول قضية علاقة الإسم بالمصير، حيث نفرز مساري تحويلين: تحول اسم البارودي إلى السلطان، وتحول اسم السلطان إلى المالح. ويظهر أن كلا التحويلين ينهض على حكاية شذرية: فلو لم يمت السلطان جوعاً، لما تحول اسم عائلة البارودي إلى عائلة السلطان؛ ولو لم يملح جسم حنا السلطان في فترة تعذيبه، لما تحول اسمه إلى حنا المالح. ليتضح أن مصير الشخصية يسبق اسمها، على عكس ما أثبتته السارد/ المؤلف الضمني في الملفوظ السابق، لأنه، ربما، يفكر في الأسماء الأصلية للشخصيات التي أعلن عن مصائرها منذ البدء، فيبرر انبثاق الإسم من المصير، بكونه ليس من أطلقه على حنا السلطان إنما الذي غيره هو أبو أحمد، رئيس القواويش في حبس الرمل (ص. 69). ومادام اسم المالح صفة، أيضاً، لجسم مملح، فهو يحمل دوراً ومعنى كما هي الأسماء في الف ليلة وليلة، لذلك، سيحاول السارد ألا يتعارض مع منطلقاته التي تستند إلى النهج الحديث في الكتابة الأدبية: فبسبب عدم مسؤوليته على تغيير الأسماء، يورد اسم الشخصية الأصلي: حنا السلطان في البداية، ولم يذكر اسم المالح إلا عند بداية استعادته تجربته داخل السجن.

نستنتج أن النص السردى لا يعرض فقط مادة حكائية، إنما يحتضن أيضاً ميثاً-خطابات تعيد مساءلة طرق بناء هذه المادة في بعض جوانبها. ومن ثم، فهو يكتب تحت وعي جديد بمحدود الكتابة التقليدية والكتابة الحديثة، مما يجعله ينزع إلى تقويض البناء السردى التراثي. لكن ذلك لا يلغي إمكانية إعادته تطويع بعض تقنيات هذا البناء في قوالب تركي اختياريه التجريب والتجديد مقارنة مع أشكال قريبة منه زمنياً.

وعلى مستوى الانعكاس الميتا-نصي الاستعاري، يمكن بسط مقاطع نصية تبرز هذه الطريقة التشفيرية:

"وعين كسرين" لا تمتع بأية خصائص مميزة، ولا نعثر فيها على آثار تاريخية كالعقري المجاورة التي وجدت فيها نواويس فينيقية. حتى الاسم لا نعرف أصله ومعناه بشكل دقيق. يقول كتاب معجم أسماء المدن والعقري اللبنانية، لمؤلفه أنيس فريجة، وهو كتاب يعيد أسماء المدن والعقري إلى أصولها السريانية، وهي اللغة التي كانت سائدة في سوريا ولبنان وفلسطين قبل اللغة العربية، يقول الكتاب إنه لا يوجد أثر لجذر "كسر" في اللغة السريانية، ولكن هذا لا يمنع وجود جذر فينيقي، "كسر" بمعنى نقب الأرض وقلبها (ص. 144).

لا يمكن أن نعيد حرص السارد في البحث داخل المعاجم إلى الرغبة فقط، في مجاوزة نفس السرد التقليدي، بل يستلزم التحليل دمج هذا التطعيم المعجمي داخل محاولة كشف خصوصية الانعكاسات الداخلية للمحكي.

تتو "عين كسرين" مكانة مهمة ضمن التوزيع الفضائي للمحكيات المكونة للمحكي-الإطار، على اعتبار أنها مسرح لحكايات قديمة وحديثة تؤدي وظيفة أساسية في بلورة مقصديات السارد. والحال أن ربط هذا الملفوظ الذي يبحث عن أصل تسميتها بسياقه التلغظي، يجعلها قرية تضم مقبرة، يعتقد آل نصار أن جدهم دفن فيها "أولاده واحتفظ بسرهم في أيدي النساء. فالنساء الثمانية دفن والأساور الذهبية في أيديهن من المعصم حتى الكوع" (ص. 29). لذلك، يرى إبراهيم أن من حقه نبش المقابر للوصول إلى السر الدفين. وحينئذ، تندغم العلامات، ويفقد أصل التسمية: القلب والكسر والحذف أيضا، إحالة على طريقة الوصول إلى السر. بيد أن البعد الاستعاري لهذا الحفر عن الأصل/ السر يدفع إلى عملية تواز أخرى، يملؤها السارد في محاولته بدوره الكشف عن السر؛ ذلك أنه يبيّن تصويره للكتابة السردية من خلال عملية استقصائه لأصل تسمية القرية في خضم صعوبات وإرغامات متعددة، بمعنى أنه يبرز، انعكاسيا، علاقته بالمادة الحكائية بصفتها أسارا تنغل على ذاتها، ولهذا لا بد أن تكون عملية السرد شبيهة بعملية الحفر؛ إنما يقتضي ذلك الحصول على شفرة، كالشفرة التي يبحث عنها إبراهيم داخل صندوق والده، ليعثر على خريطة الذهب/ السر. ومن ثم، تنتقل العلاقة الاستعارية إلى مجال استعاري آخر:

"نجم القبور التي تحيط بكيسة مار جرجس هي لآل نصار، وليس منطقيا أن ينبش جميع القبور. سيبحث في صندوق والده عله يعثر على الأسماء (...). إبراهيم قرر أن يفتح الصندوق

وينظم أوراقه، من أجل أن يعرف سر النساء وأين جرى دفنهن. لكنه لم يفتحه. بلى فتحه مرة واحدة، فخرجت رائحة تشبه رائحة الموت (ص. 31-32).

مادام الصندوق وسيلة لمعرفة القبر السري، فالعلاقة الفضائية بينهما تظل مشيدة على تواز استعاري: فكما القبر مغلق على أسرارهِ، ينفلق الصندوق، أيضاً، على أسرارهِ، وكما تصفع رائحة الموت فاتح القبر، تصفع رائحة شبيهة بها إبراهيم نصار فور فتحه الصندوق. والحال أن هذا التوازي الاستعاري، يفتح على علاقة انعكاسية تصادي الخطوات الأولى لشخصية إبراهيم السارد مع صوب منطقة الأسرار، حيث إن السارد يتحرك في المضمار ذاته: فخطوته السردية الأولى تشكل افتتاحاً على الموت الغامض، يليها النباش في الماضي شبيهة بإعادة إبراهيم تنظيم أوراق الصندوق الموغلة في الزمن، فكلاهما يبحث عن شفرته الخاصة، وتمثل للسارد في المرجعيات والذاكرات التي توفر له معطيات يستند إليها ليفك الألغاز، بينما إبراهيم تعترضه صعوبات كثيرة:

إبراهيم استخراج من صندوق والده التفتالين مزقا قرأ فيها هذا الوصف للمقبرة. المقبرة الثالثة بعد مقبرة جرمانوس، من هونيك.....النسوان.....لازم أحد يفتحها أو يندفن..... وقد ..(هنا مقطع طويل غير صالح للقراءة) الإحتراز من كلام الناس.....أمام النسوان لأن النسوان.....(ص. 145).

يبرز، كما يحيل تعليق السارد على ذلك أن الشفرة مليئة بالثقوب، ولم تعد قابلة لل فك؛ مما يجعلها شفرة غامضة لا تفيد، ولن تقود إلى مكنن الذهب، فيبقى السرطي الكتمان الأبدي. غير أن هذه الثقوب لم تثن إبراهيم عن عزمه، فأصر على الذهاب إلى نفس المقبرة: لكن الحرب الأهلية بدأت قبل أن ينفذ قراره (ص. 145). ومن ثم، فالسارد يمسر، من خلال تخطيطه علاقة إبراهيم بالشفرة، علاقته بمرجعياته الحكائية: فهو سارد لا يدري بالأسرار، ولا يستند إلا على الرواية الشفهية للترهينات الأخرى أو على استقراء بعض الروايات المكتوبة على سبيل الاحتمال والترجيح، رغم أنه يتأفف كثيراً من هشاشة مسانده:

من أين جاءنا كل هذا الموت.

لا أحد يدري. وذكريات يعقوب ووالده وجده لا تفيدنا في شيء. تأتي الذكريات غائمة كأنها مطمورة في بثر، وتخرج وكأنها تنز من جرح قديم لم يندمل (ص. 152).

نمقابل ثقب الوصية/ الشفرة، ونحوها إلى مزق داخل الصندوق، تحضر الذاكرة مليئة بالثقب، مما يحيل النص السردى شظايا حكاية، لا تبلور سرديا إلا عبر الترجيح والاحتمال والمساءلة الكثيفة، كنهج سردى لملء الثغرات، وهو ما يجسده محاولته الدائبة لشق ممرات جديدة إلى الحكاية-الإطار. غير أن صعوبة اختراق دائرة الأسرار تبقى الحكاية لغزا (ص.10)، لا سبيل إلى استنفاد معطياتها. وهنا، يمكن العودة إلى الملفوظ المنطلق، لنحور كلمة الكشر إلى كلمة الحشر، لتستحيل الكتابة السردية تحقفا لعلاقة السارد بالحكاية-الإطار، من حيث كونها، تبعاً لعنوان النص السردى، حشراً أو مجمعا للأسرار، إنما السارد واع أن السر هو المتاهة (ص.38). لذلك، سوف تكون محاولة استعادته لها دخولا إلى شبكة مكثفة من المعطيات الحكائية.

خلاصة:

يمكن القول، بشكل عام، إن المحكى يعتمد على تعدد الساردین، ويتشكل من محكيات صغرى تتبادل عمليات الحرق باستمرار. ويمثل التكرار والتعارض والتوتر سمات تولد معناها، ذلك أنه بدل محكى توصف فيه الأحداث كأشياء في ذاتها، ضمن علاقة بعضها ببعض، لا تحضر الأحداث سوى شظايا من الواقع المرجعي، ينظر إليها من زوايا مختلفة. وبدل محكى، يتجه كلية نحو نهايته، لا يستطيع هذا المحكى السير دون تراكم وتعارض وتنب وتداخل عناصره. إنه لا ينتهي، إنما يتراجع ويعيد التشكل ويكون على أهبة الإنطلاق طول السرد. وتفكيكه التصور التقليدي للحبكة، يؤسس مفهوما جديدا للكتابة السردية، يرفض السببية والخطية الزمنية. لذلك، ينتظم على مستوى القراءة لا على مستوى الأحداث. فعلى القارئ الذي ينتهي من القراءة وكأنه خرج من المتاهة، أن يجد انسجاما ما، رغم أن عدم الانسجام ذاته، دلالة إبداعية على عدم انسجام التجربة المرجعية.

الفصل الخامس

اشتغال المحكي في الرواية العربية المعاصرة

على مسار التركيب

لا نقصد من هذا التركيب إعادة تثبيت نتائج التحليل السابقة، إنما نسعى إلى ضبط مقومات التجديد ضمن إعادة رؤية هذه النتائج على ضوء عملية مقارنة للنماذج التي خضعت للتحليل. وإذا نرغب في بناء الاستنتاجات على هذه العملية، فإننا لا نستهدف تعميمها على اشتغال المحكي في الرواية العربية كلها، فمادام الثابت هو مغامرة الشكل الروائي، فإننا لا يمكن حصر جميع مقومات التجريب والتجديد على تجارب منفردة. غير أن ارتباط هذه التجارب بالسياق الأدبي والثقافي، بشكل عام، يرجح أن تكون كل تجربة روائية حديثة مستندة إلى هذا المقوم أو ذاك، تبعاً لدرجة تقويضها للشكل السردى التقليدي. ومن ثم تظل النتائج التي تبلورها تجربة معينة، قابلة للاستغلال، بدرجات متباينة، داخل التجارب الأخرى.

1- على مسار التقاطع والتباين.

لا شك أن طرق كتابة النصوص السردية الثلاثة تخضع لمقاصديات جمالية ودلالية، تجعلها حاملة للدلالة في ذاتها. لذلك، لا يحول إدراج مقاربتها في محاور متماثلة دون تنويع مستويات التحليل، تبعاً لتنوع هذه الطرق نفسها.

تظهر المحاور التي خصصت للاختيارات السردية العامة، أن الحكايات الثلاثة، تجمعها خاصية تشظية بناها السردية الكبرى إلى مجموعة من الأجزاء. لكن هذه التشظية تأخذ سمات خلافية من محكي إلى آخر: فهي في محكي المسافات، تنبثق من تجزئ النص إلى أجزاء تحمل عناوين فرعية، ثم يحدث تفريع هذه الأجزاء ذاتها إلى أقسام سردية صغرى.

أما في محكي ترابها زعفران، فتأخذ شكل تجزئ النص السردى إلى بنيات سردية تستقل بعناوينها الفرعية، على شكل قصص صغيرة. بينما تدفع هذه التشظية محكي مجمع الأسرار إلى تحديد كل مرة، مدخله السردى، حيث تتجدد بداياته عند كل جزء (هكذا بدأت الحكاية)، وكأنه على أهبة الانطلاق للوهلة الأولى.

والأمر أنه إذا كان المظهر التجزيئي غير كاف للقول بمجداثة هذه التشظية، نظرا لاعتماده، أيضا، في نصوص سردية تقليدية، فإن ربطه بمنطق إنتاج المادة الحكائية، يبرز أنه ليس مظهرا شكليا يقدم محكيا واحدا مجزأ في نطاق التحريك التقليدي، بل إنه إفراز لتشظية محايثة للنصوص الثلاثة، من حيث تشذر بنائها السردية الصغرى، وتعدد وتنوع المحكيات المكونة للمحكي-الإطار

في المسافات، بنجم تعدد المحكيات من النزوع إلى تشكيل مسارات حكاية صغرى ترتبط بالشخصيات التي عنونت بها الأقسام السردية؛ وهي في تجاورها تستحيل محكيات شذرية تتناوب، في غالب الأحيان، في ما بينها. لكن هذا التجاور الظاهر، يعارضه تداخل حكايات يشبك بين المحكيات، وفق تشابك العلاقات بين الشخصيات في الواقع المرجعي ذاته.

أما في ترابها زعفران، فالتشظي الداخلي يرتبط بتفتيت البنى السردية الكبرى إلى بنى صغرى، هي استعادة سردية لمجموعة من اللحظات: فإذا كانت الشخصية الرئيسية (أنا الفعل) بؤرة تنفر من خلالها مسارات حكاية متعددة، فإن منطق إنتاج المادة الحكائية يجعلها تفتت إلى 'ذوات' متعددة؛ مما يحيل المحكي-الإطار مجموعة من المحكيات الشذرية، تتباين أمكنتها وأزمتهها. ويظهر أن لعبة الاستطرادات، وخرق السياقات التلفظية، عبر النقلات الفجائية، من أهم السمات الخطائية التي ترهن هذا المحكي لتوليد سردي متقطع.

بينما في مجمع الأسرار، تغدو هذه التشظية المحايثة دعامة البناء السردية ذاتة، حيث إن كل المكونات السردية تتعرض للتفتيت والتشذر: فالمحكي-الإطار يتشكل، أيضا، من محكيات شذرية تقاطع وتتداخل في ما بينها، ويستند، بدلا من مشاهد متسلسلة ينبثق بعضها من بعض، إلى توليف سردي من التعارضات والتكرارات، مما يجعله يتعرض لاختلالات سردية عميقة.

يبرز، إذن، أن المحكيات الثلاثة تجدد النزوع إلى التشظية، في تساوف مع تقويضها لأسس الشكل السردية التقليدي، إنها لا تبحث عن مظهر الانسجام، إنما تلجأ، بدرجات متفاوتة، إلى منطق اللا-تصال (Discontinuité)، فترتج بنياتها السردية، انسجاما مع تشظي التجربة الواقعية المستعادة ذاتها، على أن محكي مجمع الأسرار يدفع تجربة تشظيته إلى حدود بعيدة، حيث لم يعد فضاء النص، بتعبير جورج ماري (1981) [G. Mary] 'فضاء منضدا ومعبدا للعبورات، بل هو فضاء

متوتر، تخاطر فيه الانحرافات والحواجز وخطوط الانفلات والتشوشات، من مستوى إلى آخر، بإحداث عدم استقرار عام⁽¹⁾.

من جهة أخرى، تتباين الحكايات الثلاثة في تنظيم المنظورات السردية، وفي تلوين بناها السردية وصيغها الخطائية وتنويعها:

ففي المسافات، يشتغل المحكي الغرائبي بنية سردية مكونة فيفرز مادة حكاية تجاور المادة الحكائية الواقعية، بينما تشكل الرؤى التهيئية والحلمية، فضاء لتوسيع المستوى الإيهامي، وتجريب التبتاس صيغه وتداخل تقنياته. وإلى جانب ذلك، منحت للأصوات الداخلية، من خلال الحوارات الداخلية بصيغها المتنوعة، مساحة نصية مهمة.

والواقع أن هذه الخاصيات الخطائية تتساق مع المنظور السردى العام، حيث إن ترهين السارد، غالبا ما ما ينزلق إلى التأثير الداخلي، سواء من خلال تسريد دواخل الشخصيات أو من خلال عرض أصواتها بشكل مباشر، على أن ذلك لا يعني أنه سارد كلي المعرفة، إنما نجد أغلب الاخبارات تصفى من خلال الشخصيات المبثرة.

ومن جهة أخرى، تمثل اللغة السردية، أيضا، بصفاتها فضاء لتمظهر الكون السردى، إحدى مسالك تصريف الوعي الجديد بالكتابة الروائية: فهي تتمسح بنوعية المضامين، وتتأرجح على الأقل، بين مستويين لغويين، يرتبط الأول بالاعتضاب والاقتصاد في المعجم والتراكيب السردية، بينما يتمخض الثاني عن العدوى الأسلوبية حينما تنماهي لغة السارد مع خطابات الشخصيات أو هواجسها الداخلية.

أما في محكي ترابها زعفران، فيحدث تهجين شبكة الرؤى السردية، بتحول أنا السارد، من حين لآخر، إلى سارد ذي رؤية خلفية، أو بتحول أنا الفعل إلى هو الفعل. وفي جميع الحالات، يختار ترهين السارد الأول الإفادة من تقنيات عديدة، سار بها إلى أقصى ما يستهدفه سارد محكي المسافات؛ ذلك أن تقنيات الرؤى الحلمية والتهيئية والاستيهامات والتداعيات، إن كانت لا تنفلت، أيضا، من إيهامات الواقعي، فهي تنازعه فضاء النص، وتسهم في تكثيف بعده الشعري؛ وهي منازعة يسندها الفضاء الأسطوري (الفرعوني والمسيحي)، وفضاء حكايات الف ليلة وليلة.

(1) G.Mary (1981), « Des figures aux structures » ,Poétique, 51,240-241

وإذا كان الوصف، كمكون خطابي، يعضد هذه البنية الشعرية، عند بحثه عن تشكيل الصور، فإنه في غالب الأحيان، يميل إلى منافسة السرد في استعادة المشاهد وملامح الفضاءات والشخصيات، على اعتبار أن حركته التي تنبثق من اندراجه في الزمن تتيح له إمكانية صياغة جوانب أساسية في التجربة المعيشة المستعادة.

بينما اللغة السردية ليست، فقط، أداة للتعبير والتشخيص، بل تستحيل استراتيجية سردية تجسد البعد الشعري للمحكي؛ حيث إن الحيز الضيق للمستوى اللغوي التقريري، يقابله هيمنة المستوى اللغوي الشعري، سواء من حيث المعجم أو التركيب، أو من حيث جرسية تكرار الحروف وتتابعها، على أن هذه اللغة الفصيحة تنوشت بمستوى لغوي شفهي يخرقها كي يدرج أصواتا ضمن صياغتها ولكننها المرجعيتين، لكن لا يظهر أنها تخضع لتأثيراته، بل، على العكس، تسمه بشفافيتها وتناسقها.

وخلافا لهذين المحكيين، يتموضع سارد محكي جميع الأسرار، ناظما خارجيا، يحرص على إظهار نسبية معرفته بالمادة الحكائية، فهو يستصدر إخباراته عبر تحطيم البعد الإيهامي في الواقعية التقليدية، حيث إنه يتدخل، من حين لآخر، لإعلان 'جهله' بالحكايات، مما يجعله في حالة اختياريه حكيا، يبلور عملية السرد على سبيل الترجيح. كما أنه يلجأ من جهة أخرى، إلى خرق السرد ببنيات خارج-حكاية، يستحيل ضمنها، أحيانا، منتجا لميتا-خطابات تعليقية، وأحيانا أخرى، متلقيا داخليا لتصوص خارجية متعددة؛ وهو ما ينوع وظائف حركته السردية، فيخرجه عن خط الساردن الذين يكتفون بموالمهم الداخلية؛ خاصة أنه ترهين يحرص على إشراك المتلقي، عبر تقويض المسافة التي تفصله عنه.

والحال أن هذه الخاصيات الترهينية تنضج شروط تراجع رؤية ترهين السارد وصوته وتوفر مجالا واسعا لرؤى وأصوات أخرى للمساهمة في بناء الشبكة التثيرية والتلفظية، على اعتبار أن جدة المنظور السردية، هنا، تراهن على تنوع طرق رؤية الأحداث والمواقف. ولا شك أن لهذه التموضعات الرؤيوية علاقة وطيدة بأشكال تظهر الصيغ الخطائية، ذلك أن تجنب ترهين السارد الأول، في معظم الأحيان، النفاذ إلى دواخل الشخصيات، يسفر، في مقابل هيمنة المستوى الواقعي، عن ندرة المستوى الإيهامي، المرتبط بالأحلام والاستيهام والرؤى التهيئية والحوارات الداخلية.

وتندرج اللغة السردية، ضمن هذا السياق، كفضاء لتجريب شكل لغوي جديد، يمتزج فيه المستوى اللغوي الفصيح بالمستوى الشفهي، فتحقق سلايم صوتية تفرز، إضافة إلى تعدد في الرؤية

والوعي، تنوءات حادة على مستوى تشخيص العوالم والتعبير عنها، ذلك أن الشفهي يخرق الفصح ويشطيه ويحد من هيئته. فيتضح أنه لا يخضع كما في ترايبها زعفران لإيقاعاته (الفصيحة)، بل يحاول، بالعكس، شدة إلى التقريرية والمباشرة، ويقوي فيه عزوفه عن المقومات الاستعارية. ومن ثم، تغدو لغة السارد والخطابات المباشرة وغير المباشرة مشدودة بقوة إلى الواقع اليومي؛ مما يجعلها لا تتعارض، فقط، مع لغة المحكيين السابقين، إنما تتصارع كذلك مع الشكل اللغوي الذي يتمسح بالنفس اللغوي التراثي وتراكيبه.

بذلك، تظهر المحكيات الثلاثة تنوعا في سجلات القول، وتعددا في تقنيات السرد، وتعلن عن جدتها من خلال اهتمامها بتحويل صيغ خطائية تقليدية إلى بؤر تجريبية.

في محاور الزمن الحكائي، يتمخض عن شكل التجزئ، الذي انتهجته المحكيات الثلاثة، تفكيك الانتظامات الزمنية المعهودة، ففرض الاستناد إلى مستوى زمني أول، تنتظم تحته كل العناصر الحكائية، تقدم هذه المحكيات سواء بعنوتها أجزاءها (المسافات، ترايبها زعفران)، أو بإشارتها إلى بدء السرد من جديد في مستهل كل جزء (مجمع الأسرار)، مستويات زمنية أولى متعددة تكون المستوى الزمني الأول-الإطار.

وليست هذه التشظية الزمنية الأفقية سوى تجل لاختلالات زمنية عميقة تخرق البنية الزمنية الداخلية؛ مما يؤثر، بشكل بالغ، على خطية الزمن الحكائي، وعلى وظائف الحركات الزمنية. بيد أن أثر ذلك على خلخلة الزمنية التقليدية، تظل مرتبطة بالأسس الجمالية والدلالية المعتمدة؛ وهو ما يفرز، بين المحكيات، تفاوتات في درجات صياغة اللعبة الزمنية.

في محكي المسافات، نعدم مؤشرات تاريخية واضحة تسعف في تحديد الفضاء الزمني للقصة المستعادة؛ وهي سمة تيمهيلية تتساق مع تجنب الرؤية السردية العلمية بكل شيء، ومع الرغبة في دفع التجربة الاجتماعية قيد التشخيص السردى إلى اكتساب موقع تمثيلي، ثم تأسيس تصور جديد للإحالة على الواقع.

وفي مستوى آخر، تكشف مقاربة الزمنية الداخلية لهذا المحكي عن امتزاج الزمن الماضي بالحاضر، وانفتاحهما معا على زمن المستقبل، حيث يتحطم الزمن الكرونولوجي، وتبلور السرد على التكريرات الزمنية تساقا مع نوعية التجربة الزمنية التخيلية: فإذا كان توظيف الاستباقات الزمنية على ندرتها، يظهر انحسار مشروع الشخصية، بسبب عدم تحققها سرديا، فتوظيف الاسترجاعات ينسجم مع غياب حركة الشخصيات وانسحابها، في معظم الأحيان إلى دواخلها،

ومن ثم، لم تعد المقارقات الزمنية الاسترجاعية تؤدي وظيفة ملء ثغرات، يخلفها السرد، بل استحوالت أفق السرد وحضنا لجمل مادته الحكائية. بيد أنه، في بعض الأجزاء السردية، ينجم النكوص الزمني عن رفض السارد للخطية الزمنية، حيث يحدث تدوير الزمن الحكائي على نحو تغدو نهاية الحكيم الشذري هي نقطة بدايته؛ وهو إجراء زمني لا يتبلور خارج الإيحاءات دائرية الزمن المعيش ذاته.

وعلى مستوى الحركات الزمنية، نجد التلخيص حركة نادرة لا تؤثر على إيقاع السرد، كما أن الحذف يفقد وظيفة تسريع هذا الإيقاع، لأنه يتناوب مع الاسترجاعات التي تعيد السرد إلى الفجوات الزمنية التي يخلفها. أما التواترات الزمنية، فتكتسب وظائف جديدة، حيث لم يعد التكرار وسيطا لإنعاش ذاكرة القارئ، بل إنه تقنية سردية تحاول إزالة الالتباس، وتوجيه التلميحات السابقة. كما يحضر، أحيانا، مناسبة لتجديد مضمون الحدث وصيغته، ضمن سياق تلفظي مغاير. أما التكراري المتشابه فيقلب منطق علاقته التقليدية بالانفرادي، إذ إنه، بدل أن يكون خلفية إخبارية لهذا الأخير، يقوم بتحويله إلى حركة سردية تفصل إحدى مكوناته؛ وهو ما يحيل بنية زمنية مهيمنة تعكس ركود التجربة المعيشة ذاتها.

أما في محكي ترايبها زعفران، فالانتظامات الزمنية تأخذ، بشكل عام، هذا المنحنى ذاته، غير أنها تعمق تقويض الوظائف التقليدية للحركات الزمنية.

على مستوى الترتيب لا يمنع الطابع الاستعادي (التذكري) للأحداث والمواقف ترتيبا زمنيا منطقيا، بل يوزعها إلى مجموعة من اللحظات، يستحيل، أحيانا، ضبط مواقعها الزمنية؛ فإذا كان ممكنا الحديث عن وجود تكسيرات زمنية، فلا يعني ذلك حدوث مقارقات على خط السرد الكرونولوجي.

إنما تنجم عن علاقة تحاور اللحظات المستعادة، أي أن الاسترجاعات مثلا، لا تحدث لأن السارد يكسر التنامي السردى، كما في الحبكة التقليدية، بل لأنه ينتقل من لحظة إلى أخرى سابقة عنها في الزمن المرجعي؛ وهنا يمكن أن يكون التكسير الزمني بسيطا أو مركبا، حسب ما إذا كان الجزء السردى الذي يدججه، يحكمه مستوى زمني ينطلق من رهن التلفظ (الكتابة) أم من الزمن الماضي.

والواقع أن هذا التفكيك للتطور الزمني التقليدي لا يتيح للحركات السردية، إمكانية الاضطلاع بأدوارها التقليدية، فحركة التلخيص رغم ندرتها تستبدل وظيفة التلحيم بين المشاهد

للتهييء، تدريجياً، لاستعادة إحدى اللحظات، دون أن يدل ذلك على كونها خلفية إخبارية لها، بل تقدم كمية من الأفعال والمواقف، وتبرز الطابع التحويلي للسرد. وبذلك، تتجاوز المشاهد في ما بينها، فتخلق زمنيته الخاصة من خلال ميلها إلى تشكيل الصور، وليس إلى تدريم الحبكة؛ وهو ما يحولها خلافاً لتوازي زمنها مع زمن القصة في الشكل السردى التقليدي، إلى وقفات زمنية تبطئ سرعة السرد.

أما حركة الحذف، فتتقصد في ظل التحريك المتشظي وانعدام تطور كرونولوجي للسرد، وظيفة تسريع الإيقاع السردى، فتغزو وسيطاً لمجاورة مشاهد متناغمة أو متنافرة أو لإظهار فجائية التذكر وانتقائيته، فتلتبس، أحياناً، وظيفته مع الوظيفة التقليدية للاستباق.

بينما إذا كان الوصف الكثيف في الشكل السردى التقليدي يوشر إلى تكثيف وقفات الزمنية، فإنه في تراها زعفران، يجرد عن هذه المقصدية الإيقاعية، فيندرج في الزمن عبر امتزاجه بالسرد، فيخلق مشاهد وصور حركية.

ومن جهة أخرى، نجد هذا المحكي يعتمد على تعدد صيغ التواتر الزمني وينوع طرق اشتغاله، حيث يدفع، بشكل خاص، التكرار المتشابه والافرنادى خارج دائرة استعمالها الوظيفي التقليدي. هكذا لم يعد التكراري المتشابه خلفية إخبارية للافرنادى، بل إنهما يشدرجان ضمن علاقات سردية جديدة، يتبادلان فيها، أحياناً مواقعهما التقليدية، وأحياناً أخرى يتناسل الواحد داخل الآخر، فيشكلان مشهداً هجيناً. كما يحدث أن تتحول مشاهد افرنادية بفعل العدوى التكرارية إلى مشاهد تكرارية - زائفة، دون إغفال أنه في بعض المقاطع يلتبس الافرنادى بالتكراري المتشابه، مما يقتضي إعادة تأويل المؤشرات الزمنية لترجيح إحدى الصيغتين.

والحال أنه إذا كان تدوير الزمن الحكائي في محكي المسافات، يأخذ طابعاً جزئياً، فهو في تراها زعفران يستحيل الإطار الزمني الذي تشتغل ضمنه كل الانتظامات الزمنية، وليس مرد ذلك، فقط، إلى انتهاء السرد إلى اللحظة الزمنية التي انطلق منها، بل ينبثق، بشكل خاص، من ميل السرد إلى التحرر من قيود الزمن الفيزيائي، فثمة حركة ذهاب وإياب ما بين راهن التلطف والزمن الماضى، تسعى عبر تأييد الممارسات القديمة إلى إلغاء التقسيمات المعهودة؛ وهو ما تعضده مجموعة من الميئات-خطابات الدالة على الديمومة.

أما في محكي المسافات، فانهتاء السرد، أيضاً، كما في تراها زعفران، إلى اللحظة الزمنية التي انطلق منها، يفرز منحى زمنياً دائرياً؛ إنما تحتضن هذه الدائرة الزمنية الكبرى دوائر زمنية صغرى

تنبثق من اختيار السرد، عند التجزيع الأفقي، النفاذ، أحيانا، إلى المحكي-الإطار من نقط زمنية متماثلة.

والامر أنه بالرغم من وجود مؤشرات تاريخية تحدد بدقة، عكس المحكيين السابقين، التنفصلات الزمنية للقصة، فإن دائرية الزمن الحكائي تعقد مسألة تصنيف المواقع الزمنية للتكوينات الحكائية، إذ إن تجاوز افتتاحيات الأجزاء السردية على سطح هذه الدائرة يرجح أن تقع كل المستويات الزمنية الأولى بدايات ممكنة للمحكي-الإطار ومن ثم، لا يمكن الحديث عن الطابع الاسترجاعي لبعض التكوينات، إلا بإثارة مقارنات زمنية عملية، أي أن ما يمكن اعتباره استرجاعا زمنيا، بالنظر إلى بداية السرد، يمكن أن يتموقع في الآن ذاته، نقطة زمنية ضمن المحكي الأول الذي يرتبط ببداية جزء سردي.

من جهة أخرى، إذا كانت تشظية البنية السردية وتداخل عناصر الحكايات المكونة، يؤديان إلى مزج الأزمنة، فإنهما يفرزان أيضا إيقاعا سرديا خاصا، على اعتبار أن الحركات السردية الإيقاعية تفقد وظائفها التقليدية، وتغدو وسائط للانتقال بين الحكايات الشذرية، أو تكوينات حكاية لتلخيص فترة زمنية، قبل إعادة تفصيلها في مشاهد متماسكة. أما التواترات الزمنية، فتستحيل تقنيات سردية لمساقعة شكل المحكي مع مضامينه، ذلك أن رتبة التجربة الزمنية المستعادة تظهر خطايا من خلال هيمنة التكراري المتشابه على حساب الانفرادي الذي ترتبط به الحكايات النووية. كما تتجسد، أيضا، في تعدد التكرارات الزمنية، بصفتها تكوينات نصية تعيد ترسيخ حدث أو موقف، لا لغرض التذكير بهما، بل للتأكيد على تواترهما في الواقع المرجعي.

هكذا، يغدو الزمن المحكي، ضمن هذه التجارب الروائية، مكونا لتجريب تقنيات تنظيم المادة الحكائية، ذلك أنه بقدرما تتقوض كرونولوجيته وتتغير وظائف حركاته الإيقاعية والتواترية، تتقوض الحبكة التقليدية، ليتأسس التحريك الجديد على التشظية، ومزج الأزمنة، وربط التمثيلات الخطابية بالتجربة الزمنية التخيلية.

على مستوى العلاقات النصية الداخلية، يمكن أن نشير في البدء إلى انشغال النصوص السردية الثلاثة بإعادة الملمة تشظيها من خلال خلقها شبكة من الانعكاسات النصية:

ففي محكي المسافات، يحضر محكي غرائبي محكيا شذريا يعكس على مستوى التخيل المحكي-الإطار الذي يدججه، حيث إنه يتحقق بنية حكاية تكثف نهايات المسارات السردية، بصفتها محكيات صغرى.

بينما تنتسج تكوينات سردية معابر نصية تناظرية صغرى، تماثل عند تفريعها للسرد، الأجزاء الحكائية، ذلك أنها كوحداث لغوية، تجذب هذه الأجزاء إلى مركز نصي يمثل رحم المحكي- الإطار. أما حضورها كمتواليات سردية، فيحيلها من خلال الترادفات التقريبية، بناءات استعارية تشبك بين أجزاء محكي شذري واحد.

ومن جهة أخرى، تظهر العبورات النصية الكبرى، أن ارتباط تعدد الحكيات الصغرى بتعدد الشخصيات التي عنونت الأقسام السردية بأسمائها يتيح لكل محكي، رغم التشابكات السردية وتباين أحجام الانتشار السردى، إمكانية التبلور دون الخضوع لمحكي آخر.

أما في تراها زعفران، فيرتبط الانشطار التخيلي بملفوظ انعكاسي، تفرزه قراءة السارد لنص تراثي (الف ليلة وليلة)، على اعتبار أنه يكشف استعاريا بحث الأنا عن المطلق، في خضم حبوبات الواقع وحرماناته. ولا تأتي، هنا، العبورات النصية التناظرية إلا لترسخ هذا التكثيف الجامع للتشتت، عبر إبرازه لتقاطع الحكيات الشذرية عن ثنائية الوجود/ المطلق والعدم/ النسي.

والحال أن محكي مجمع الأسرار لا يجيد بدوره، عند تأسيس انشطاراته التخيلية عن التناص الخارجي. إلا أنه، خلافا للمحكين السابقين، يعقد مسارات تحققها، حيث إنه يعتمد على تعدد محاور الانعكاس، سواء من خلال تقيص محكي شذري داخل نص خارجي (قصة موت معلن) قبل أن يكسبه موقعا تكثيفيا داخل النص السردى، أو من خلال استثمار التفاعل مع نصوص أخرى (الغريب، حكاية آدم...) لتشكيل تكوينات نصية تكثف، عبر التصادي؛ مسارات حكاية متعددة. أما بالنسبة لعبوراته النصية التناظرية، فتنحور، كذلك، إلى ترسيخ الموضوعات الرئيسية التي تشغل هذه الانشطارات الجزئية.

وفي مستوى آخر، ينجم انشغال مجمع الأسرار بطريقة تشكله إلى إفراز نوعين من انشطارات الشفرة، فالأول مباشر، ويرتبط بميتا-خطابات تطرح أسئلة الكتابة الروائية الحديثة عند تعارضها مع الكتابات التقليدية؛ وهذا يحدث تفكيك غط الكتابة التراثية (الف ليلة وليلة)، ويحتفظ، فقط، بإيقاع تناسل الحكايات وارتباطها بأسماء الشخصيات. أما النوع الثاني، فيتحقق على نحو غير مباشر حين يحضر بناءات حكاية تعكس استعاريا مسار تكون المادة الحكائية.

أما محكي تراها زعفران، فينشغل بانشطار التلفظ بصفته محكيا نوويا يعكس من خلال نشاط بطله النشاط التلفظي للسارد (ممثل المؤلف الضمني)، ذلك أن لعبة الاستبدالات الاستعارية تجعل ترهين السارد يسند لبديله، داخل النص، مهمة إظهار قضايا عملية السرد.

يظهر، إذن، أن المحكيات الثلاثة تؤسس تقنياتها الانشطارية حسب مقصدياتها التركيبية والدلالية. وعلى الرغم من تباينها حول طرق بلورة نمط الانشطارات التخيلية، فإنها، نظرا لبنيتها السردية المشتطية، قد اعتمدت على الانعكاس الاستعاري الذي يعيد رتق، انعكاسيا، أجزاء النص. بيد أن الكشف عن هذه التقنيات يظل رهينا بمستوى تطويع مفهوم الانشطار، دون الخروج عن إجرائيته الاختراقية والتكثيفية للبنية السردية-الكبرى. وهنا في العبورات النصية. لنسج خيوطا منهم في شد الشظي، من خلال مركزه السرد حول عائلات نصية، تشد بدورها إلى رحم بنيوي يؤسس منبع الدلالة.

2- استغراجات عامة (على سبيل الختام)

واضح أن هذه الدراسة لم تسع إلى القبض على تمثلات التجريب داخل الحقل الروائي العربي الحديث برمته، بل استهدفت الكشف من خلال تحليل النصوص السردية المختارة، عن جهود الروائيين في قلب النموذج السردى التقليدي، ضمن مستويات نصية محددة. ولئن كان من النافل إعادة الإشارة إلى كون كل خصوصية روائية، هي، بهذه الدرجة أو تلك، خصوصية مشتركة، على الأقل داخل تيار روائي واحد، فإن ذلك يتيح لنا إمكانية استثمار حصيلة المقاربة الحالية لتثبيت مجموعة من الملاحظات حول اشتغال المحكي في الرواية العربية الحديثة.

نشير، في البدء، إلى أن سرديات الخطاب تقدم، ضمن انفتاحها على نظريات التلفظ والنص، آليات مفاهيمية تظهر، بالرغم من نشوئها ضمن حقل نظري آخر، إجرائيتها في الاقتراب من قضايا المحكي الروائي الحديث؛ ذلك أن المقاربة غالبا ما تطاوعها هذه الآليات في تلمسها لمسالك البحث عن بؤر التجديد. وقد يحدث، أحيانا كذلك، أن نستثمر اختلاف المنظرين حول بعض المفاهيم كي تلاحق قضايا الكتابة السردية بشكل عام.

ولعل اختيار هذه المقاربة المحكي، كمستوى للتحليل، أتاح لنا إمكانات هامة في توسيع دائرة الدراسة وتعميق لأسئلتها، هكذا لم تتوقف عند المستويات اللفظية والتركيبية، بل ترى ربطهما بمستوى الدلالة أساسيا للإجابة عن فرضية الدراسة.

ومن جهة أخرى، يبرز أننا لا يمكننا ضبط حجم التجديد في المحكي الروائي العربي الحديث، على اعتبار أن الأمر يتعلق بمقاربة تطوّر جنس أدبي، من سماته الأساسية الانفتاح

والتحول. لذلك تظل إمحازات التحليل رهينة بمستوى المقارنة الضمنية بين الشكل السردى الحديث والشكل السردى التقليدى، الذى تمثل أعمال لمحجب محفوظ أهم نماذجه.

يمكن القول إن وعى الروائىين المجددين يكون تقنيات الكتابة السردية، هى مجال، أيضا، لتصريف تصورهم حول الذات والكون، يجعلهم يفيدون من أساليب سردية متنوعة، قد تنتمى إلى الحقل الروائى الأوروبى أو الأمريكى اللاتينى، أو إلى التراث السردى العربى.

بناء على ذلك، لم يعد الشكل الروائى العربى الحديث، يقتصر على تقديم محكى واحد، إنما يبنى تصوره للحبكة على تحديد تشظية البنية السردية الكبرى إلى بنى سردية صغرى تحتضنها، فى معظم الأحيان، محكيات شذرية. لذلك، فإنه لا يقدم قصة تامة ومتناسقة، ولا يابى بالتسلسل الزمنى المنطقي للأحداث، وما يستتبع ذلك من بناء العقدة وفكها، بل يعتمد على تعدد الحبكات، ويمارس التقطعات من خلال حشد المفارقات، ومزج الأزمنة، وخلخلة وظائف الحركات السردية التقليدية. كما نلاحظ نزوعه نحو تدوير الزمن، وأحيانا يلغى فزيائيته عند تمسحه بخصوصيات الزمن المطلق. ويمكن أن نسجل، أيضا، تأرجحه بين تجهيل زمن ومكان القصة وبين الإفراط بالتعريف بهما، من خلال استعادة التاريخ كمحكى مواز للمحكى الواقعي. وفى كلتا الحالتين، يظهر أن عناصر المحكى-الإطار لا تتنظم بمعزل عن نوعية التجربة الزمنية التخيلية.

أما على مستوى إنتاج المادة الحكائية، فنلمس تراجع ترهين السارد الأول عن مواقعه الرؤيوية التقليدية، فإضافة إلى كونه لم يعد ساردا عليما بكل شيء، بل يشرك أصواتا عديدة فى بلورة عملية السرد، ويكشف، أحيانا، للمتلقى الخارجى عن أسرار لعبته، وقد يعلن، خلال ذلك، عن محدودية درايته بخبايا القصة ذاتها، مما يجعله يدرج إخباراته بصفتها احتمالات حكائية.

وإذا كان ذلك لا يعنى عدم استمرار السارد فى النفاذ إلى دواخل الشخصيات، فإن تطويره لقنوات التبثير الداخلى، يتيح له الاحتفاظ بالصوت دون الرؤية؛ وهو ما يمكنه من فرصة تنويع الرؤى السردية وخلق مسافات جمالية بين الأنواع.

ومن مميزاته، أيضا، أنه يلجأ إلى استبدال ضمائه النحوية بغية إبراز نوعية علاقته بالمادة الحكائية؛ فكلما حدث انزياح ضميرى، نجد مبررات دلالية تحاول أن تنزع عنه طابعه العرضى، فتجلبه إحدى تقنيات ربط الشكل بالمضمون.

ومن جانب آخر تتبلور العملية السردية ضمن مسار غير منضد، إذ تعثرها التقطعات والاختراقات التى تنجم عن التقلات الفجائية بين مسافات تلفظية متباينة. وهنا، يربك التداخل

الحكاية منطق التجاور أو الانسجام، فيتولد نوع من التقتير السردى، أي أن السرد يبلور شذرة نصية إلى نقطة ماء، ثم ينحرف، دون أن يشبها حكايا إلى شذرة أخرى، قد تنتمي إلى محكي مكون للمحكي-الإطار؛ وهو أسلوب لتداول الحكايات الصغرى الخرق عبر التناوب على الظهور الخطابى.

وفي مستوى آخر، تشغل تجربة التحديث بتنوع صيغ تخطيب المادة الحكائية وبطرق إدراجها النصي، ولعل سبب ذلك يعود إلى حرصها على أن يستحيل الشكل الخطابى تجسيدا لقضايا المضمون، ورهينا للعبة الرؤى السردية. بحيث إنها من جهة ترى صيغ التذكر والوصف والحلم، والرؤى التهيئية والاستيهامات والحوار الداخلى، كتقنيات سردية لكشف انشغالات الشخصيات، وتستثمرها من جهة، كل حسب نوعيته، إما كمجال لتجديد وظائفها السردية هكذا، على سبيل المثال أضحى المستوى الإيهامي بنية حكاية مكونة تنافس المستوى الواقعي سواء بمعارضته أو بترسيخ اتجاهه الدلالي في استعادة التجربة المعيشة. كما أن الوصف، ضمن علاقته بالسرد، لم يعد حبيس وظيفة رسم إطار لتشكيل المشاهد، إنما يساهم في بناء المحكي من خلال امتزاجه بالسرد، وخلق له للصور بصفتها محكايات شذرية.

بينما تراجعت وظيفة الحوار التقليدية، بسبب اشتغاله المختل، إذ عوض أن يعمق درامية السرد، يدرج عامل اللا-تواصل بين المتحاورين، مما يؤدي إلى اختفائه بسرعة.

لذلك، تنبجس فجائيا أصوات الشخصيات وسط السرد، وتلتبس نوعية الخطابات، مما يجعل القبض على المرجعيات الصوتية يحتاج إلى الاندراج في مقارنة سياقات التلفظ.

ولا شك أن اللغة بصفتها فضاء تشخيص هذه التظاهرات الخطابية، تمثل إحدى بؤر التجديد في الرواية العربية. إنها لم تعد، فقط، أداة للتعبير، بل أضحت استراتيجية سردية. فهي تتلون بالمضامين، وتعكس تصور المؤلف حول الكتابة السردية في علاقتها بالواقع المرجعي. ومن ثم، نلمس اختلافات لغوية واضحة تصل، أحيانا، إلى حدود التعارض بين التجارب الروائية. لتغدو بذلك إحدى مداخل تحديد تيارات الرواية العربية الحديثة. حيث يمكن أن نميز بين تيار الموضوعية والتقريبية اللغوية، وهو في ارتباطه المباشر بالواقع يجرد اللغة من الاستعارات، ويضفرها، في غالب الأحيان، باللغة الشفهية، وبين تيار تشفيف اللغة والوصول بها، بدرجات متفاوتة، إلى حدود اللغة الشعرية، وبين تيار الافادة من اللغة العربية التراثية، خاصة على مستوى التراكيب.

وفي جميع الحالات، يمكن أن تؤسس اللغة السردية حقلاً لتجريب أثر السخرية في بلورة عنصر المفارقة، وتنسيب الأشياء؛ على اعتبار أن السخرية، كصيغة خطابية، وكموقع للرؤية، لم تعد شكلاً بسيطاً لتعارض ظاهر الكلام مع باطنه، بل تحاith النص، موازاة مع مفارقات التجارب المعيشة المستعادة.

ومن جهة أخرى، عمدت الرواية العربية الحديثة إلى مزج محكميات متعددة داخل المحكي-الإطار، فانفتحت على الغرائبي والأسطوري والشعري. ولم تبق، في ذلك حبيسة التراث العربي، بل انخرطت في محاورة التراث العالمي، ضمن عمليات تناص واضحة، حيث يعمد السارد إلى قراءة نصوص خارجية، ويلحمها بعمله السردى؛ وهو ما يتيح له تشكيل بنى سردية صغرى، يقوم، في معظم الأحيان، بتحويلها إلى ملفوظات انعكاسية يكثف من خلالها النص السردى-الإطار.

ولا يجب أن نخفل، أيضاً، أن المحكي الروائي الحديث، يشغل ضمن ما يسمى العُبروات النصية، بتشكيل متواليات سردية وزرع وحدات لغوية متكررة كي يخلق التماثلات الصغرى. كما أنه يعتمد على المتغيرات النصية، بصفتها المحدد الأساسي في ما إذا كانت المحكميات الصغرى المكونة للمحكي-الإطار تحكمها علاقة تبعية حكائية، أم أنها تتبلور، رغم تداخلها، في استقلال بعضها عن البعض الآخر. ويبرز أن اختفاء مفهوم الشخصية الرئيسية ينتج عنه تشكل إحدى ثوابت هذا التعدد الحكائي.

الحاصل أن خضوع التحديث في الرواية العربية لمنطق التجريب، يجعل الروائيين ينطلقون في مناح عديدة بحثاً عن تقنيات جديدة، مما يفرز تنوع التجارب وتباينها، حتى لدى كاتب، أحياناً. ولئن لا يمكن الحديث، بناء على ذلك، عن وجود مدرسة فكرية وإبداعية توحّد، رغم وجود الاختلاف، خطوات الروائيين، فإننا نرى أن انسجام هذا التجريب مع خصوصيات شكل الجنس الروائي، سيقفل باستمرار وازعاً فنياً للبحث عن أشكال جديدة. على أننا، باعتبارنا هذه الملاحظات ليست سوى بداية للتفكير بعمق في أسئلة الرواية العربية الحديثة، نتصور أن مفهومي التجديد والتجريب، لا ينسحبان، حتماً على كل ما ينتج في الفترة المعاصرة، بل يظلمان رهينين، بعيداً عن كل تغيير سطحي، بمستويات تعميق الوعي بالكتابة السردية، بصفتها تطويراً لمنط سُردي جديد يواكب، ضمن مفهوم الواقعية الجديدة، أسئلة الذات والواقع المرجعي.

انجاز

عبد العزيز ضويو

لائحة ترجمة المصطلحات الموظفة

		مجرد	Abstrait
لا-اتصال	Discontinuite	فعلي	Actuel
مدة	Duree	جاذب	Aimante
اشتغال مختل	Dysfonctionnement	مفارقة	Anachronie
ملفوظ	Enonce	استرجاع	Analepse
تلفظ	Enonciation	تناظر	Analogie
غريب	Etrange	تضادي	Antithetique
امتداد	Extention	مستوى خلفي	Arriere-plan
خارج-حكائي	Extradiegetique	مظهر	Aspect
غرائبي	Fantastique	انطوائي	Autarcique
قصة متخيلة	Fiction	مسرود ذاتي	Auto-narrativise
تخييلي	Fictionnel	منقول ذاتي	Auto-rapporte
تبشير	Focalisation	محكي-ذاتي	Auto-recit
مبشر	Focalisant	نصية-ذاتية	Auto-textualite
مبار	Focalise	شفرة	Code
انزلاق	Glissement	متلفظ - مشارك	Co-enonciateur
متباين-حكائي	Het erodiegetique	واقعي	Concret
هجين	Hybride	تمظهر	Configuration
إيهامي	Illusoire	واصل	Demarcatif
تهيمي	Imaginaire	تحديد	Determination
فوري	Immediat	حكاية	Diegese
تناص	Intertextualite	حكائي	Diegetique
داخل حكائي	Intra-diegetique	خطاب	Discours
البانتونيم	Pantonyme	التكراري المتشابه	Iteratif
نص مواز	Paratexte	فجوة	Lacune

أجناسي موازي	Paragenerique	تناظر كبير	Macro-Analogie
وقف	Pause	بنية كبرى	Macro-Structure
جزئي	Partiel	مسرود	Narrativise
محمول	Predicat	التمائل الكبير	Macro-Similitude
استباق	Prolepse	رحم	Matrice
تكرار متشابه-زائف	Pseudo-iteratif	العجائبي	Merveilleux
محكي نفسي	Psyco-recit	ميثا-حكائي	Meta-Diegetique
منقول	Rapporte	ميثا-دلالة	Meta-Discours
محكي	Recit	ميثا-دلالة	Meta-Signification
محكي أول	Recit premier	تناظر صغير	Micro-Analyse
انعكاس	Reflexion	قصة صغيرة	Micro-histoire
الازدواج	Reduplication	تمائل صغير	Micro-Similitude
انعكاسية	Reflexivite	الانشطار	Mise en abyme
مرجعي	Referentiel	صيغة	Mode
تكراري	Repetitif	الحوار الداخلي	Monologue
تمثيلية	Representativite	تذكاري	Monumental
كاشف	Revelateur	مسرود	Narrativise
مشهد	Scene	السرديات	Narratologie
متماثلة	Similante	سرد	Narration
انفرادي	Singulatif	مستوى سردي	Niveau narratif
تلخيص	Sommaire	لائحة الأسماء	Nomenclature
تخصيص	Specification	اللا-مبار	Non-focalise
مرآوي	Speculaire	كتابي	Scriptural
بالقوة	Virtuel	منظومة	Systeme
موضوعة	Theme	نوتر	Tension
متغايرة	Variante	كلي	Totalitaire
		المعيش	Vecu

لائحة المصادر والمراجع

ملحوظة

يشير التاريخ الموضوع بين قوسين إلى تاريخ الطبعة الأولى. لكن يحدث أن نعلم على طبعة جديدة، وفي هذه الحالة فإننا نكرر الإشارة إلى تاريخها. أما بالنسبة للأعمال المترجمة، فالتواريخ التي تتأخر أسماء مؤلفيها الأصليين، تحيل على تواريخ ترجمتها، وليس إلى تواريخ صدورها في لغتها الأصلية.

1- المتن الروائي

الخراط إدوار (1985)، ترابها زعفران، (ط، 2، 1991) بيروت، دار الآداب.
خوري إلياس. (1994)، مجمع الأسرار، بيروت، دار الآداب.
عبد المجيد إبراهيم. (1983)، المسافات، القاهرة، دار المستقبل العربي.
جارسيا ماركيز جابريال (1984)، سرد أحداث موت معلن، القاهرة، مكتبة مدبولي، ترجمة عبد المنعم سليم

Camus, A (1975), *L'étranger*, Paris, Gallimard.
Garcia Marques.G (1981), *Chronique d'une mort annoncée*, Paris,
Traduit par C.Cauffman

2- المراجع بالعربية

الخراط إدوار (1993)، الحساسية الجديدة، بيروت، دار الآداب.
الباوري أحمد (1988)، النقد الأدبي المعاصر، الوحدة، 49.
الباوري أحمد (1993)، دينامية النص الروائي، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب.
بارط رولان (1985)، درجة الصفر في الكتابة، الرباط، الشركة المغربية للناسرين المتحدنين، ترجمة محمد برادة.

محمد برادة (1996)، أسئلة النقد، أسئلة الرواية، الدار البيضاء، الرابطة.
كليطو عبد الفتاح (1995)، لسان آدم، البيضاء، تيقال، ترجمة: عبد الكبير الشرفاوي.

كروكشانك جون (1986)، *البر كامبي وأدب التمرد*، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، ترجمة جلال العشري

شادلي المصطفى (1994)، *إشكالية تلقي العجائبي*، آفاق، 55، صفحات: 57-63.

غرانغيوم جليبر (1996)، *لغة العلاج والنسيان*. مكناس، سندي، ترجمة: محمد أسليم.

يقطين سعيد (1989)، *تحليل الخطاب الروائي*، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

يقطين سعيد (1989)، *انفتاح النص*، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

يقطين سعيد (1992)، *الرواية والتراث السرد*، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

3- المراجع بالفرنسية

Adam. J. (1993), *La description*, Paris, P.U.F.

Alleman.B (1979), «De l'ironie en tant que principe littéraire» in *Poétique*, 36, pp.385-398.

Bal. M. (1984) *Narratologie*, Paris, Hespublishus/ Utrecht.

Bellenger. L. (1979), *L'expression Orale*, Paris, P.U.F.

Benveniste. E. (1966), *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard.

Chadli. EM. (1995), *Sémiotique, vers une nouvelle sémiotique du texte*, Rabat, publications de la faculté. des lettres

Compagon.A.(1978), *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil

Cordesse.G.(1986), «note sur l'énonciation narrative» in *Poétique*, 65, pp.43-46.

Cohn.D.(1981), *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, traduit par Alain Bony.

Cougnas. D. (1992), *Introduction a la paralittérature*, Paris, Seuil.

Dallenbach. L. (1976), «Intertexte et Autotexte», in *Poétique*, 27, pp. 282-296.

Dallenbach. L. (1977), *Le récit Spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.

Farcy. G-D. (1986), «De l'obstination narratologique» in *Poétique*, pp. 491-505.

Genette. G. (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.

Genette. G. (1972), «Discours du récit», in *Figures III*, Paris, Seuil.

Genette. G. (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

- Genette. G. (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- Genette. G. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- Gollut. J.D.G. (1993), *Conter les rêves du roman*, Paris, Gallimard.
- Guyon. F.V.R. (1970), *Critique du roman*, Paris, Gallimard.
- Hamon. Ph. (1981) *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- Heuvel. P.V.D. (1985), *Parole, Mot, Silence*. Paris, Jose Corti.
- Kristeva. J. *Le texte du roman*, (Ed 3 1979), Paris, Mouton.
- Lejeune. Ph. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Lintevelt. J. (1981), *Essai de typologie narrative* (Ed. 2 1997), Paris, Jose corti.
- Mdaghri. A. (1989), *Narratologie*, Rabat, Presse Okad.
- Maingueneau. D.(1981),*Approche de l'énonciation en l'linguistique française*, Paris, Hachette.
- Maingueneau. D. (1990), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordos.
- Mary. G. (1992), «Des figures aux structures» In *Poétique*, 51, pp. 259-278.
- Malrieu. J. (1992), *Le fantastique*, Paris, Hachette.
- Mercier. G.L. (1996), *La parole romanesque*, Paris, Klincksieck
- Riffaterre. M. (1979), *Production du texte*, Paris, Seuil.
- Riffaterre. M. (1982), «illusion référentielle», in *littérature et réalité*, Paris, Seuil. pp. 91-118.
- Ricardou. J. (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil.
- Ricardou. J. (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil.
- Ricardou. J. (1973), *Le nouveau roman*, (Ed 2. 1990), Paris, Seuil.
- Ricoeur. P. (1984), *Temps et récit II*, Paris, Seuil.
- Tadie. J. y. (1978), *Le récit poétique*, Paris, P.U.F.
- Todorov. T. (1966), «Les catégories du récit littéraire», in *Communications*, 8 pp. 131-157.
- Todorov. T. (1970), *Introduction a la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- Vitoux. P. (1982), «Le jeu de la focalisation», in *poétique*, 51 pp. 359-368.

